Historia de la literatura española

1. Entre oralidad y escritura

La Edad Media

María Jesús Lacarra
Juan Manuel Cacho Blecua

CRÍTICA

Historia de la literatura española

dirigida por José-Carlos Mainer

*

Historia de la literatura española

1. Entre oralidad y escritura: la Edad Media

María Jesús Lacarra y
Juan Manuel Cacho Blecua

*

CRÍTICA

HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Dirigida por JOSÉ-CARLOS MAINER
Coordinada por GONZALO PONTÓN

1. Entre oralidad y escritura: la Edad Media
   María Jesús Lacarra
   Juan Manuel Cacho Blecua
2. Siglo XVI
   Eugenia Fosalba
   Jorge García
   Gonzalo Pontón
3. El siglo del arte nuevo (1598-1691)
   Pedro Ruiz Pérez
4. Razón y sentimiento: el siglo de las Luces
   María-Dolores Albiac
5. Hacia una literatura nacional (1800-1900)
   Cecilio Alonso
6. Modernidad y nacionalismo (1900-1939)
   José-Carlos Mainer
7. Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)
   Jordi Gracia
   Domingo Ródenas
8. Las ideas literarias (1214-2010)
   José María Pozuelo Yvancos (dir.)
9. El lugar de la literatura española
   Fernando Cabo Aseguinolaza

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea este electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Primera edición: abril de 2012

Diseño de la colección y de la cubierta: Jaime Fernández
Ilustración de la cubierta: © AGE Fotostock
Realización: Ánona, SL.

© del presente volumen: María Jesús Lacarra y Juan Manuel Cacho Blecua
© de esta *Historia de la literatura española*: Crítica, 2012
editorial@ed-critica.es
www.ed-critica.es
ISBN de la colección: 978-84-9892-100-7
ISBN de este volumen: 978-84-9892-367-4
Depósito legal: B. 6 305-2012
2012 — Impreso y encuadernado en España por Limpergraf

PRÓLOGO GENERAL

A LA «HISTORIA DE LA LITERATURA ESPAÑOLA»

Un libro debe hacer honor a su título pero también tiene derecho a defenderse de él, cuando la rotundidad de los términos deriva hacia la simplificación o lo convencional. Y no hay ninguna de las palabras que convoca nuestro marbete —Historia de la literatura española— *que no sea, cuando menos, plurívoca y poco capaz de suscitar entusiasmos a estas alturas. Y todas ellas, de añadidura, tienen buena parte de enunciaciones performativas, de aquellas que crean su realidad por el solo hecho de mencionarla.*

La denominación de «historia» aplicada al recuento y la evolución de los autores y las formas literarias no ha gozado en el cercano siglo XX de la estimación hegemónica que tuvo en el XIX, bajo el modelo romántico y positivista de «historia de las literaturas nacionales». Tampoco el concepto mismo de «literatura» nos parece hoy una referencia muy rotunda y precisa cuando nos movemos en los sugerentes, pero azarosos, linderos que separan lo popular de lo culto, los géneros doctrinales de los creativos o cuando confrontamos los elencos y versiones muy diversas que ha experimentado el canon de los escritores, entre el tiempo en que florecieron y el de sus sucesores. Y por último, pero no menos importante, ni el más acérrimo partidario de las esencias nacionales inmutables dejará de reconocer que la noción de lo español ha sufrido mutaciones enormes y que no es lo mismo dilucidarla en la Edad Media que en el siglo XIX o en el siglo XX. Ni siquiera el referente lingüístico ha sido estable y es un

ejemplo palmario que nuestra lengua —la lengua en que están escritas las obras literarias a que nos referimos aquí— soporta con idéntica legitimidad el nombre de castellano, que alude a su origen y que tiene algo de confortable denominación doméstica (que nunca debiera contener ánimo de menoscabo), y el de español que se ha ido afianzando y que es el gentilicio que la reconoce internacionalmente.

Pero un cierto grado de insatisfacción terminológica es, a fin de cuentas, más estimulante para el conocimiento que una previa certeza dogmática. Paradójicamente, por lo que toca a las ciencias humanas, se avanza mejor entre hipótesis simultáneas que de la mano de presuntas seguridades de dirección única. Puede que no sepamos muy bien hacia dónde vamos, pero es muy higiénico saber hacia dónde no nos interesa ir: los lugares comunes suelen estar superpoblados. En cambio, esos sitios movedizos e inestables que convocan los tres términos de nuestro título presentan hoy una faz mucho más interesante que la que tenían cuando todavía eran —con aquella palabra que tanto odiaba Unamuno...— una asignatura. *No lo olvidemos... Las primeras historias de la literatura nacieron de la existencia de cánones, o elencos de autores, propuestos para la lectura y la imitación y, por tanto, destinados a inmovilizar escolarmente un conocimiento de carácter estimativo; las historias de la literatura posteriores a 1800 ya fueron herederas del evolucionismo como patrón científico del siglo XIX... Pero, en tanto, también debiera tenerse en cuenta que la matriz más fecunda de nuestro concepto fueron las consecuencias de la Querella de Antiguos y Modernos, último y glorioso episodio del humanismo renacentista: aquella relativización radical de los valores heredados que, en último término, sirvió para entender mejor a los Antiguos, sin la falsa veneración que se refugia en la hipocresía erudita, y para saber que los Modernos lo serán por mucho menos tiempo de lo que piensan sus contemporáneos.*

¿En qué sentido han cambiado fecundamente los términos de este título? Las nuevas concepciones de la historia —sobre todo a partir del llamado giro lingüístico *de los años sesenta— han dado al viejo quehacer de los historiadores un aire menos mecánico y doctrinario. La legitimidad de los enfoques parciales de la historia general, como la importancia de los*

documentos culturales de toda laya que reflejan, justifican o preceden los hechos, han cobrado un relieve que permite usar sin reservas el término de historia aplicado a nuestras tareas. Y la literatura, a fin de cuentas, es un conjunto de textos particularmente intencionados acerca de la vida, que nacieron con la pretensión de dejar huella perdurable. Los historiadores han ido descubriendo que el documento es tendencioso y que, a menudo, no refleja la realidad en los términos que esperábamos. Los filólogos sabíamos ya hace tiempo que los textos literarios son de naturaleza hojaldrada, finos estratos de significado entre los que circula el aire del tiempo y las huellas de textos precedentes que condicionaron su nacimiento. Son reflejos de lo que se quiso decir y lo que no se quiso decir, ambiguos como la existencia misma hacia la que acuden o de la que huyen.

Las nuevas tendencias de la investigación literaria, una vez superada aquella distinción radical entre la moderna *perspectiva de la crítica y la* arcaica *de la historia, han centrado en una* nueva historia literaria *el deseable punto de cita de muchas renovaciones metodológicas que se han venido produciendo desde los años sesenta: la* estética de la recepción, *que puso el acento en la actividad lectora como fundamento del cambio literario; el estudio de lo* institucional, *que ha recordado que el* campo literario *acoge un* capital cultural *(en los términos de la sugestiva sociología de Pierre Bourdieu) del que emana un poder y como tal, es intervenido por otros poderes; la polémica del* canon *(y, en su órbita, hipótesis como la teoría de los* polisistemas*) que han relativizado el valor de todo. Estas estrategias han ampliado los límites de nuestra observación, y más allá de las grandes* filologías nacionales *se ha caminado hacia la resituación de formas emergentes o de modelos sectoriales en el campo de la cultura: los* estudios culturales (Cultural Studies) *nos han recordado que nunca puede darse por cerrado el* campo literario *y que siempre hay resquicios por donde ejercen su derecho al reconocimiento las instancias marginadas... Toda esta aparente dispersión revela, sin embargo, una convergencia de fondo; el estudio de la literatura es pluriforme y esto la hace un objeto esencialmente histórico.*

Pero también nos hace saber que, sin duda, este nuevo esfuerzo de conocimiento tiene un destinatario intelectual que se define cada vez más claramente. Las obras de la naturaleza de la nuestra, que caben

lenguas literarias, un primer repaso de las poéticas en *y* de *los géneros en vigor, la observación del permanente conflicto entre lo viejo y lo nuevo y, por supuesto, de la relación de la literatura con otras artes (en todos los sentidos posibles: lugares relativos que ocupan en la consideración pública, colaboraciones e influencias recíprocas...).*

La segunda parte de este primer acercamiento se centrará sobre el mundo de los escritores, para preguntarse por los grados de su profesionalización y reconocimiento público o por la imagen que tienen de sí mismos... Autores o rapsodas, curiales o dezidores, intelectuales *o artistas,* escritores *es siempre una palabra que conviene pensar en plural: por eso nos interesarán también los alcances de su formación, sus modos de relación entre sí, su* conciencia de grupo *(una de cuyas dimensiones modernas alimenta la idea de «generación», por supuesto), los modelos de vida y sociabilidad que han conformado cortes, academias, mecenazgos, tertulias, clubs, grupos, redacciones de revistas... Y, por supuesto, los que han regido los géneros teatrales, un modo de literatura que desborda lo puramente literario y entra necesariamente en la confluencia activa de otras artes, como lo hace en modos peculiares de difusión y en públicos, significados y repercusiones sociales que también son especiales.*

El otro bloque de cada uno de estos siete volúmenes históricos *será la* historia literaria *propiamente dicha, que se presentará como una secuencia narrativa cronológica en la que se ha procurado que las* obras *y su análisis sean el eje del relato. Por supuesto, ya se habrán mencionado esas mismas piezas como ilustración o argumento en las partes introductorias, pero en esta es cuando se desplegará su consideración y su valoración estética e histórica. Y al tratarlas, se hará perceptible su condición de* nudos agrupadores *de otras obras (similares o contrarias) y de* elementos reveladores *de la trayectoria y significado de sus autores.*

Se ha querido que la benéfica presencia de los textos no solo esté presente en las citas y en los análisis sino en una amplia selección de lo que llamaremos textos de apoyo *y que ocupará un buen número de páginas de cada uno de los volúmenes* históricos. *Por tal cosa se entiende aquellos documentos significativos —de valor sociológico, ideológico o estético— que ayuden a la comprensión de las constantes de la época de referencia, aunque también al entendimiento de autores de primera*

magnitud. Los fragmentos que se seleccionen de obras específicamente literarias provendrán preferentemente de piezas poco conocidas, porque, a menudo, lo más vulgar y lo más cercano a la receta patentizan lo significativo con ventaja sobre la obra excepcional. Por otro lado, en esta sección tendrán cabida, entre otros testimonios, las disposiciones administrativas sobre la vida literaria en general, los prólogos y retratos, las declaraciones de escritores, los manifiestos de autor, de movimiento o de grupo, las críticas (y sátiras) coetáneas más reveladoras, los epistolarios y diarios, los preliminares de las obras, los reflejos de la literatura en los lectores del momento, etc. Y en algún caso unas breves introducciones ayudarán a la integración de estos textos de apoyo *en el conjunto de la obra, al igual que un sistema de llamadas unirá esta sección al discurso principal. Esta llamada, precedida del signo →, incluye el número de referencia del texto en cuestión (véase, por ejemplo, la p. 73).*

Los dos tomos finales de la presente Historia —Historia de las ideas literarias en España *y* El lugar de la literatura española— *perseveran en la misma voluntad de ir algo más allá de lo que presentan otros empeños de nuestro mismo título. Marcelino Menéndez Pelayo pasó buena parte de su vida debatiéndose entre la tentación de escribir una gran* Historia de la literatura española *y los escrúpulos de hacerlo, entre los ánimos como los que recibió de Emilia Pardo Bazán y las desconfianzas ideológicas que leyó en «Lecturas (Proyecto)», el primer artículo de* Mezclilla, *de su también amigo Leopoldo Alas. En 1878, cuando preparaba su «Programa» para las oposiciones a cátedra, ya escribía que no se podía convertir «la historia literaria en un descarnado índice de autores y libros» porque «el juicio-sentimiento de lo bello y la apreciación histórica deben caminar unidos»; más de cuatro lustros después, en 1901, al redactar, con cierta secreta envidia, el prólogo a la traducción de la* Historia de la literatura española *de James Fitzmaurice-Kelly y trazar allí un cumplido balance de la trayectoria del género entre nosotros, confirmaba que la historia literaria, «tal cual hoy la entendemos, juntando el sentido estético con la curiosidad arqueológica, poniendo a contribución la psicología y la sociología, está ya tan distante de sus mo-*

destos orígenes, que parece una nueva invención, una ciencia nueva que de otras muchas participa y con cuyos despojos se enriquece». Nunca llegó a practicar esa «ciencia nueva», sin embargo, porque siempre pensó que debían ser cosas previas a su empresa una buena historia de las ideas estéticas y otra de las ideas filosóficas. Y a la primera, como es sabido, se aplicó con el notable fruto del libro que así fue titulado...

Pensando en que don Marcelino sigue teniendo bastante razón, ofrecemos una Historia de las ideas literarias en España *que considerará de un modo más sistemático que en los volúmenes precedentes la transmisión de los saberes literarios, las peculiaridades de la difusión de lo escrito (del manuscrito al códice y al libro), los cambios en la consideración de la figura del autor, el alcance de los tratados de estética y los de poética y retórica, la huella del ejercicio de la crítica pero también de las antologías, y —por supuesto— la construcción de la historiografía literaria, así como el nacimiento y desarrollo del concepto mismo de literatura española, un tema que hoy goza de notable lozanía bibliográfica. A su lado,* El lugar de la literatura española, *próximo a los intereses de la literatura comparada, se planteará también el proceso de establecimiento, o invención, de la literatura española pero con otro objetivo. Dar relieve a este aspecto parece especialmente pertinente en el caso español, ya que no solo guarda relación con el que se tiene como el primer gran Estado de la Europa moderna, asociado de forma estrecha a un proceso de expansión ultramarina, en el que han pervivido de forma especialmente visible otras lenguas y literaturas que la castellana y que ha guardado una relación intrínsecamente compleja e íntima con un país vecino como Portugal. En el ámbito del que hablamos confluyen, en efecto, literaturas a las que se han atribuido estatutos muy diferentes. Las hay vinculadas a estados-nación (española y portuguesa), literaturas nacionales sin rango estatal, además de literaturas regionales. Y las hay que podríamos llamar* anacionales, *como las escritas en hebreo o árabe, e incluso con lo que se ha dado en calificar, siguiendo la peculiar interpretación deleuziana de Kafka, de «pequeñas literaturas» o «literaturas menores». Por no hablar, evidentemente, de las que adquieren una dimensión extrapeninsular: las literaturas hispanoamericana, lusófona o, con otro criterio, europea... Esta situación sugiere la*

complejidad del mapa geoliterario ibérico, y, por descontado, la importancia de plantearse con una perspectiva global la cuestion del lugar *cuando se trata de la literatura de mayor alcance de entre las vinculadas a este ámbito.*

La presente Historia de la literatura española *no es, como ya se ha dicho, un empeño nuevo. Más allá de los antecedentes que censaba Menéndez Pelayo, ha habido obras de autor único —desde las de Angel Valbuena Prat y Angel del Río hasta la de Juan Luis Alborg— y de grupos de autores, muy abundantes en los años setenta, tanto de filólogos españoles como de hispanistas británicos, franceses e italianos. Siempre se pensó que la* Historia de España *dirigida por Ramón Menéndez Pidal (y rematada por José María Jover) debía tener un complemento literario que fuera el fruto de aquella templada noción nacional-liberal de su mentor y de su escuela. Su armazón estaba bien preparado y se apoyaba en dos robustos basamentos: el vaivén entre la tradicionalidad y la individualidad, tal como don Ramón lo había formulado en 1920, y la fecunda armonía de las visiones de la lengua y la literatura, tal como estaba presente en su magno proyecto de una* Historia de la lengua española, *cuyo espléndido resultado hemos conocido hace pocos años. La* Historia general de las literaturas hispánicas, *que concibió y dirigió Guillermo Díaz-Plaja, quiso llevar a cabo, con el sello personal de su director, aquel proyecto y contó con el augurio prologal del propio don Ramón: un ensayo paralelo —que tituló* Los españoles en la literatura— *de aquel otro, mucho más importante,* Los españoles en la historia, *que había prefaciado la* Historia de España. *Y más cerca en el tiempo, un meditado y extenso proyecto enciclopédico dirigido por Víctor García de la Concha se ha aplicado a cubrir ese hueco pertinaz pero, a la fecha y con dos únicos volúmenes publicados, permanece inconcluso.*

Esta Historia de la literatura española, *cuyos trabajos se concluirán al comienzo del segundo decenio del siglo XXI, no pretende tanto pero viene a aprovechar la previa cosecha filológica de los últimos treinta años, cuando menos, y a integrar sus hallazgos (y también sus preguntas) en forma de un texto coherente: al fin y a la postre, esa es la mi-*

sión fundamental —fijar un nivel, proponer una síntesis— que deben cumplir las historias *verdaderamente útiles. Ese nivel de partida es el saludable estado actual de las disciplinas filológicas españolas que ocupan un lugar tan notable en el marco de nuestras Humanidades universitarias. Posiblemente, su legado principal estriba en un imponente corpus de ediciones anotadas y prologadas, que ha suscitado ya alguna imputación de* neopositivismo *demasiado pragmático y de olvido de las grandes cuestiones teóricas. Pero se venía —y conviene no olvidarlo— de la indigestión ideológica de los años sesenta y setenta y del efímero periodo estructuralista y semiótico, que aconsejaban una buena dieta de historicismo y ecdótica practicados sobre objetivos muy concretos.*

Y no obstante, algunos problemas de fuerte calado teórico también se han planteado en estos tres o cuatro decenios más cercanos: en el estudio de la literatura medieval ha habido una mutación de los parámetros menedezpidalianos, con lo que el interés ha gravitado más hacia lo culto e internacional que hacia lo tradicionalista y nacional; en lo que toca a la Edad Moderna, se han replanteado ámbitos enteros —la picaresca, la narración cortesana, la realidad de las escuelas poéticas y, ahora mismo, el teatro de Lope...— y se ha iniciado el estudio sistemático del XVIII, *desde una sugerente estrategia interdisciplinar; los trabajos sobre los siglos* XIX *y* XX *han ejercido un singular atractivo que, sobre todo en la segunda de las centurias, ha sido quizá excesivo. Lo justificaban razones de naturaleza política que tenían mucho que ver con el interdicto franquista sobre el pasado inmediato pero, más allá del reconocimiento emocional de la deuda con el pasado cercano, el resultado práctico fue excelente: el primer plano otorgado a la hemerografía, como fuente pero también como modulación del discurso literario, modificó las periodizaciones al uso, reveló autores nuevos y completó nuestro conocimiento de los de siempre.*

Por todo esto, la bibliografía secundaria acerca de la historia literaria española es hoy inabarcable; nuestro trabajo la ha tenido muy presente pero, con las excepciones necesarias, recogerá en las secciones bibliográficas de cada volumen solo lo producido en los últimos años y en esos ítems los lectores encontrarán la referencia obligada a los antecedentes.

Al autor de este prólogo y director de esta Historia *no le queda sino agradecer al fundador y director de Editorial Crítica hasta 2009, Gonzalo Pontón Gómez, la generosa invitación a realizar este trabajo y las facilidades y estímulos para llevarlo a cabo, siempre en aquel grado de empatía y confianza irrepetibles que son el signo de su fecunda tarea como editor. Pareja gratitud debo al diligente coordinador de estos volúmenes, Gonzalo Pontón Gijón, y, de modo muy especial, la hago llegar a los autores de los volúmenes que me hicieron en su día el honor de aceptar el encargo y de cuyas páginas y sugerencias sigo aprendiendo tanto.*

Zaragoza, primavera de 2009
José-Carlos Mainer

INTRODUCCIÓN

DEL NOMBRE Y NACIMIENTO DEL OBJETO DE ESTUDIO

La habitual denominación «Historia de la literatura medieval española», que durante años nos ha acompañado en los programas de estudios y en las portadas de los manuales, responde a conceptos surgidos a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, plasmados en parte de su contenido específico en la magna obra de Amador de los Ríos *Historia crítica de la literatura española* (1861-1865). Aunque han variado sustancialmente los criterios aplicados desde su aparición, perviven sus grandes ejes constructivos: restricción del arco temporal analizado (en nuestro caso el medieval), incluido en una unidad superior con la que comparte delimitaciones de perspectiva (historia), temáticas (literatura), geográficas y políticas (española). Ahora bien, si en la actualidad los principales términos resultan polivalentes, aplicados a la Edad Media hispana plantean numerosas dificultades y contradicciones que trataremos de esbozar.

DE LA «LETRADURA» A LA LITERATURA

Las distinciones francesas entre la «historia literaria», entendida como el análisis y la explicación de todos los componentes de la peculiar institución denominada literatura, frente a la «historia de la literatura», considerada como el estudio de las obras maestras, nos permitirán aclarar nuestro punto de partida. Entre ambas opciones, nos inclinamos por la primera, y en especial nos detendremos en los contextos donde surge el discurso literario, que propi-

cian su existencia y contribuyen a su interpretación, eje prioritario de esta parte inicial. En la segunda, más histórica, selectivamente destacaremos autores, obras o fragmentos significativos de ese *continuum* literario bien por su condición artística, por su articulación e incluso por su contenido. Procuraremos que lo escogido resulte significativo en su sincronía o en su devenir diacrónico, sobre todo, por su representatividad, en ese diálogo entre continuidad y cambio, y por su capacidad de perduración y generación de nuevos discursos, sin que tenga que provenir de obras maestras y autores consagrados, aunque les demos prioridad en nuestra exposición. De forma complementaria, tendremos en cuenta el sistema en el que surgen, la recepción y la valoración de su época, que pueden no coincidir con la nuestra. Las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique lograron un éxito inmediato y un elevado aprecio, pero no se entenderían bien sin el resto de la producción manriqueña, por muchos relegada a un segundo plano, sin la de poetas muy estimados en su tiempo como su tío Gómez Manrique, hoy menos apreciado, y sin la de otros múltiples escritores en la actualidad apenas conocidos.

Ahora bien, ¿qué entendían los hombres medievales por literatura? La voz corresponde a un cultismo derivado del latín *litteratura*, asentado con mínimas variantes en las principales lenguas europeas desde finales del siglo xv. En castellano desplazó al término más castizo de «letradura», de idéntica raíz, cuya evolución nos proporciona las claves de su pervivencia y ampliación semántica. Durante siglos, letrados y «letradura» se relacionaron con las *litterae*, adaptándose en su evolución a los diferentes contextos de la creación libresca. Con frecuencia fue usado en la obra de Alfonso X, en colisión con «clerezía», solo en apariencia similar. En un principio, la «letradura», cuya evolución fue bien estudiada por Fernando Gómez Redondo, se restringía al conjunto de materias adecuadas para los clérigos, unas *artes* y ciencias que debían estar sometidas a rigurosa vigilancia. Durante el reinado de Sancho IV la misma voz remitía a la producción del entorno regio, controlada por la Iglesia, mientras que después a veces quedaba subordinada

al «seso» natural, como en el *Zifar*, o se encamina hacia un proceso educativo dirigido a los caballeros, muy fructífero en don Juan Manuel. En uno de sus principales sentidos equivale a la producción escrita, en latín o romance, dominante en el mundo eclesiástico, en el curial regio o en el caballeresco, sin que puedan establecerse separaciones estrictas.

A partir del siglo XV su utilización fue decayendo, al tiempo que se registran los primeros usos castellanos del cultismo «literatura» y de sus derivados. A mediados de siglo, un anónimo comentarista de la *Divina Comedia* de Dante explicaba la estratificación del empleo del latín para añadir que «el señor don Fernando de Gusmán ... non se da mucho a las letras latinas, mas por eso no dexa de ser literatísimo. Ansí aquellos que dize Tulio [Cicerón], menos estudian en las letras que en la gramática —que en latín, que era a ellos su vulgar—, pero non dexan de ser letrados».[1] El todavía infrecuente sufijo *-ísimo* confirma los influjos italianizantes de un autor para quien la condición de «literalísimo» puede también alcanzarse mediante las obras en romance. El texto refleja su estrecho vínculo con la gramática, todavía latina, del mismo modo que señala unos cambios germinales por la mayor estima de las letras en romance, lo que se aviene bien con las traducciones del humanismo en lengua vulgar. Ahora se puede ser un reputado «literalísimo» ('letrado') sin ser un experto latinista. Poco tiempo después, Hernando de Talavera usa el sustantivo en *La católica impugnación del herético libelo* (1478) para referirse al conjunto de escritos representativos del judaísmo, cuya lectura pretende evitar por sus peligros: «También parece de lo ya dicho en este artículo, que no se ordenó aquello por haber poco leído, salvo si habla de aquella literatura, que es la guarda de la ley mosaica, a la letra que mata e impide, como dice el salmo, de entrar en las potencias de nuestro Señor». Su contenido religioso trasciende, en este caso, sus empleos más terrenales, llegando a convertirse en textos escritos,

1. Edwin J. Webber, «A Spanish Linguistic Treatise of the Fifteenth Century», *Romance Philology*, 16 (1962-1963), 32-40, p. 38.

literatura mortífera por sus consecuencias espirituales. En su diacronía, la valoración positiva de la literatura no se restringe a las letras latinas, pero en casi todos los casos deben estar controlados sus aspectos religiosos.

A finales del siglo xv los diccionarios recogen la voz no siempre de forma destacada, indicio de un empleo todavía limitado. En sus principales acepciones, el campo semántico del término se relaciona con los saberes en general, con la gramática o con la materialidad de las letras. El *Universal vocabulario en latín y en romance* de Alfonso de Palencia (1490) se refiere a los verbos neutros «que no tienen pretérito salvo en literatura passiva», del mismo modo que el *litteratus* equivale en castellano al «enseñado», vale decir *doctus, eruditus*. Por su parte, el *Vocabulario latino-español* (1495) de Nebrija define «Letrero de letras. *literatura. ae*», mientras que asimila «leído» al «ombre que lee mucho. *litteratus*». Más significativas resultan dos referencias casi idénticas de la *Comedia Thebayda* (1500), en cuyo argumento se describe a don Berinto como «cavallero mançebo y dotado de toda disciplina así militar como *literaria*» (las cursivas son nuestras); «y conmovido de exercitar la fuerça de sus varoniles miembros y la fortaleza de su ánimo y la prudencia de que estava asaz instruto ['dotado'], así de su natural como adquisita ['adquirida'] mediante la doctrina de preceptores». En esta unión de *fortitudo et sapientia*, la milicia y la literatura se refuerzan y aprenden con instrucción y disciplina, de modo que el estereotipo representado refleja un compendio de cualidades físicas e intelectuales, naturales y aprendidas.

Al filo del 1500 la voz «literatura» no resulta extraña en ámbitos cultos, aclimatada tras un largo proceso; partiendo de sus orígenes, se vincula a su etimología, a las letras, *litterae*, y se relaciona con sus aspectos materiales, con unas enseñanzas gramaticales y unos saberes transmitidos mediante la escritura, al final no necesariamente latinos, que debían aprenderse con disciplina. Sus principales acepciones procedían de la Antigüedad, y, asociadas con la instrucción, abarcaban desde el arte de leer y escribir hasta la gramática o el alfabeto, concepción que, en sus grandes rasgos, perduró hasta el siglo xviii.

Los textos identifican «letradura»-literatura y unos valores librescos, diferentes en función de los saberes imperantes en cada momento. Esta equiparación desborda nuestras concepciones actuales, pero necesariamente deberemos tenerla en cuenta para delimitar el objeto de estudio. Por citar un caso extremo, el Tribunal Supremo aplicó leyes de las *Partidas* hasta la entrada en vigor del Código Civil de 1889, prueba de su prolongada influencia jurídica. En la actualidad difícilmente se incluiría un código decimonónico en un estudio sobre la literatura de la época, pero muchas de las páginas legales alfonsíes constituyen joyas de la prosa del siglo XIII por su articulación discursiva, lingüística, rítmica y estética, con independencia de su contenido específico y técnico. En definitiva, desde la óptica que aplicamos a la Edad Media lo literario no viene determinado en exclusiva ni por la materia ni por la intención del autor, y sí por su tratamiento. A su vez, la relación «letradura»-literatura con la producción escrita también resulta inadecuada como síntesis de la producción medieval. El desajuste es de tal magnitud que algunos críticos proponen buscar nuevas expresiones como *producción verbal*, representativa de la coexistencia entre oralidad y escritura tan característica del periodo. Este problema terminológico no es más que el primero de una larga serie a la que nos enfrentamos porque la crítica posterior no suele emplear los términos medievales, que deben examinarse en cuanto nos desvelan los conceptos subyacentes. Así, el estudioso denominará *novelas* a las «historias fingidas» caballerescas y *auto* a nuestro primer testimonio dramático, contribuyendo con ello a crear unas expectativas inadecuadas para el lector actual, quien descubre que estas obras no se ajustan a los parámetros genéricos vinculados a sus designaciones modernas.

LA ALTERIDAD DE LA PRODUCCIÓN

El crítico alemán Hans-Robert Jauss reivindicaba el placer estético de la creación medieval, que debía estudiarse por sí misma, sin considerarla como una variación de la literatura clásica ni germen

de las nacionales, aspectos que perturban su comprensión. Y uno de los fundamentos de su disfrute era precisamente su carácter radicalmente distinto, su alteridad respecto a la literatura contemporánea. El escritor medieval se enfrenta a la tradición de acuerdo con un sistema de valores que en su conjunto difiere de los asumidos en tiempos posteriores; por lo general, el creador no trata de reflejar en sus escritos su individualidad —otro problema distinto es que emerja de ellos— ni busca la singularidad como valor preferente y exclusivo. Las nociones de autoría y originalidad temática de nada sirven ante unos artistas orgullosos de recurrir a obras ajenas para escribir las suyas. En sentido contrario, el uso del legado precedente es señal de un nuevo empleo de una materia ya consagrada, y por tanto de elevada consideración; según su esquema, la reiteración asegura la veracidad de lo compuesto, avalado por otros textos calificados como verdaderos por su escritura; finalmente, mediante el procedimiento pueden mostrar su «letradura», su capacidad de re-crear y entender sus precedentes, compuestos muchas veces en latín. Berceo confiesa desconocer la ubicación del relato segundo de los *Milagros de Nuestra Señora*, pues «el logar no lo leo, decir no lo sabría» (76a), verso que no podríamos achacar a una inexistente ingenuidad.

Los escritores difícilmente se presentan como responsables de un producto estético o de entretenimiento válido por sí mismo, salvo casos excepcionales (que también los hay). En una sociedad dirigida a Dios, teocéntrica, la meta fundamental consiste en la salvación eterna; de acuerdo con estos criterios, desde una perspectiva teórica y ortodoxa todo aquello que se aparte de ese objetivo debe quedar relegado, o por lo menos paliado o explicado, en mayor o menor grado. No resulta extraño que los autores traten de justificar sus obras y el provecho derivado de ellas, en especial si su contenido puede considerarse de entretenimiento: la autosuficiencia del arte es un concepto moderno. El ámbito en apariencia más desinteresado, la poesía, viene ya avalado por precedentes bíblicos y constituye un auténtico «saber» (Alfonso X), de la «gaya ciencia» o del «gay saber». Estos últimos términos, de origen provenzal y

documentados en castellano desde finales del siglo XIV, denotan su vinculación con asuntos alegres (uno de los sentidos de *gay*) y placenteros. Pero se trata de un «saber» o «ciencia», y conlleva la aplicación de unos conocimientos, de un *ars* en el sentido antiguo, indicio de una educación de clase, inalcanzable para muchos y en sus orígenes medievales vinculada a la nobleza. Además, en la poesía pueden subyacer sentidos ocultos y utilitarios, como se lee en la justificación del Marqués de Santillana en su *Prohemio e carta*:

> ¿E qué cosa es la poesía —que en el nuestro vulgar gaya sciencia llamamos— sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida?

En mayor o menor grado, en función de autores, géneros y épocas, las letras medievales reivindican su valor ejemplar para proporcionar lecciones, incluidas las literarias, normas de conducta, instrucciones, aunque ellas mismas estén basadas en «fingimientos» y en hechos no sucedidos, en definitiva, en mentiras con su carga negativa en la tradición judeocristiana; de ahí, la insistencia en señalar que debajo de lo ficticio y placentero se encubren razones graves, más profundas. La exégesis bíblica había acostumbrado al hombre medieval a que los textos pudieran tener cuatro sentidos distintos, por lo que debía estar atento a su correcto entendimiento para obtener la enseñanza adecuada. En los casos más sencillos, la ejemplaridad se imponía directamente, casi siempre subrayada por el autor. Estos modelos y normas extraíbles iban destinados a personas concretas, a la colectividad en su conjunto, a la inmensa mayoría de «amigos e vasallos de Dios omnipotent» a quienes hablará Gonzalo de Berceo, o a sectores específicos, aspecto favorecido por la aparición en el siglo XIII de los llamados *sermones ad status* (sermones específicos en función de la condición del destinatario). Podían estar dirigidos a los príncipes, a los caballeros o a los religiosos, a un público restringido por la edad —por ejemplo los jóvenes «defensores» a quienes adoctrinará don Juan Ma-

de las nacionales, aspectos que perturban su comprensión. Y uno de los fundamentos de su disfrute era precisamente su carácter radicalmente distinto, su alteridad respecto a la literatura contemporánea. El escritor medieval se enfrenta a la tradición de acuerdo con un sistema de valores que en su conjunto difiere de los asumidos en tiempos posteriores; por lo general, el creador no trata de reflejar en sus escritos su individualidad —otro problema distinto es que emerja de ellos— ni busca la singularidad como valor preferente y exclusivo. Las nociones de autoría y originalidad temática de nada sirven ante unos artistas orgullosos de recurrir a obras ajenas para escribir las suyas. En sentido contrario, el uso del legado precedente es señal de un nuevo empleo de una materia ya consagrada, y por tanto de elevada consideración; según su esquema, la reiteración asegura la veracidad de lo compuesto, avalado por otros textos calificados como verdaderos por su escritura; finalmente, mediante el procedimiento pueden mostrar su «letradura», su capacidad de re-crear y entender sus precedentes, compuestos muchas veces en latín. Berceo confiesa desconocer la ubicación del relato segundo de los *Milagros de Nuestra Señora*, pues «el logar no lo leo, decir no lo sabría» (76a), verso que no podríamos achacar a una inexistente ingenuidad.

Los escritores difícilmente se presentan como responsables de un producto estético o de entretenimiento válido por sí mismo, salvo casos excepcionales (que también los hay). En una sociedad dirigida a Dios, teocéntrica, la meta fundamental consiste en la salvación eterna; de acuerdo con estos criterios, desde una perspectiva teórica y ortodoxa todo aquello que se aparte de ese objetivo debe quedar relegado, o por lo menos paliado o explicado, en mayor o menor grado. No resulta extraño que los autores traten de justificar sus obras y el provecho derivado de ellas, en especial si su contenido puede considerarse de entretenimiento: la autosuficiencia del arte es un concepto moderno. El ámbito en apariencia más desinteresado, la poesía, viene ya avalado por precedentes bíblicos y constituye un auténtico «saber» (Alfonso X), de la «gaya ciencia» o del «gay saber». Estos últimos términos, de origen provenzal y

documentados en castellano desde finales del siglo XIV, denotan su vinculación con asuntos alegres (uno de los sentidos de *gay)* y placenteros. Pero se trata de un «saber» o «ciencia», y conlleva la aplicación de unos conocimientos, de un *ars* en el sentido antiguo, indicio de una educación de clase, inalcanzable para muchos y en sus orígenes medievales vinculada a la nobleza. Además, en la poesía pueden subyacer sentidos ocultos y utilitarios, como se lee en la justificación del Marqués de Santillana en su *Prohemio e carta:*

> ¿E qué cosa es la poesía —que en el nuestro vulgar gaya sciencia llamamos— sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida?

En mayor o menor grado, en función de autores, géneros y épocas, las letras medievales reivindican su valor ejemplar para proporcionar lecciones, incluidas las literarias, normas de conducta, instrucciones, aunque ellas mismas estén basadas en «fingimientos» y en hechos no sucedidos, en definitiva, en mentiras con su carga negativa en la tradición judeocristiana; de ahí, la insistencia en señalar que debajo de lo ficticio y placentero se encubren razones graves, más profundas. La exégesis bíblica había acostumbrado al hombre medieval a que los textos pudieran tener cuatro sentidos distintos, por lo que debía estar atento a su correcto entendimiento para obtener la enseñanza adecuada. En los casos más sencillos, la ejemplaridad se imponía directamente, casi siempre subrayada por el autor. Estos modelos y normas extraíbles iban destinados a personas concretas, a la colectividad en su conjunto, a la inmensa mayoría de «amigos e vasallos de Dios omnipotent» a quienes hablará Gonzalo de Berceo, o a sectores específicos, aspecto favorecido por la aparición en el siglo XIII de los llamados *sermones ad status* (sermones específicos en función de la condición del destinatario). Podían estar dirigidos a los príncipes, a los caballeros o a los religiosos, a un público restringido por la edad —por ejemplo los jóvenes «defensores» a quienes adoctrinará don Juan Ma-

nuel—, o por el sexo, como los *Castigos y dotrinas que un sabio daba a sus hijas*.

Este carácter pragmático puede ir acompañado del placer o la risa, empleados de forma complementaria, en cuya justificación confluyen diversas tradiciones culturales. Siguiendo los divulgados dichos atribuidos a Catón (*Disticha Catonis*), al hombre le conviene mezclar alguna diversión entre sus preocupaciones, idea que recorre desde *El libro de los doze sabios* al *Lucidario* o el *Zifar*, y que recibe diversas justificaciones. Según las *Partidas* (II, V, 20), «todo home debe a las vegadas ['veces'] volver ['mezclar'] entre sus cuidados alegría et placer, ca la cosa que alguna vegada non fuelga non puede mucho durar». Llevándolo hasta los últimos extremos, el placer esporádico permite alargar la vida, pero como tal conviene regularlo, aunque Juan Ruiz nos sorprende con la aclaración de su mezcla: «la mucha tristeza mucho pecado pon» (44d). Si a Jesucristo no se le había visto reír, lo que explicaba la reglamentación o autorregulación de la risa, en especial en el ámbito religioso, tampoco se le había visto llorar, y además la tristeza constituía un indicio de desórdenes morales y físicos, peligrosos para el alma y el cuerpo.

Esta combinación de bromas y veras se avalaba asimismo con lejanos preceptos horacianos según los cuales convenía mezclar lo dulce con lo útil (*miscere utile dulci*), cuya expresión medieval era el enseñar deleitando (*docere delectando*). Para explicarlo, don Juan Manuel recurre en el prólogo al *Conde Lucanor* a una imagen convencional, la del «físico» que mezcla con azúcar la amarga medicina, dado que «el figado se paga de las cosas dulces, mezclan con aquella melezina que quieren melezinar el figado açúcar o miel o alguna cosa dulce». El procedimiento y la metáfora clarifican el recurso: así como el médico edulcora los fármacos amargos para que el órgano enfermo los acepte y pueda curarse, «el que alguna cosa quiere mostrar a otro» debe hacerlo también endulzando, en términos retóricos, lo que debe decir. La imagen asimila al escritor con el médico, la enseñanza con la medicina, lo dulce con la ficción y al lector con el enfermo. Este lugar común, que prima el conteni-

do de la creación literaria, tiene precedentes en la literatura clásica, por ejemplo en Lucrecio, pero se usa con frecuencia en la medieval. Basta con recordar los versos con los que Rojas presenta *La Celestina*: «Como el doliente que píldora amarga / o huye o rescela o no puede tragar, / métela dentro de dulce manjar, / engáñase el gusto, la salud se alarga». La literatura podía producir placer, deleite o consuelo, justificado por la situación del escritor o del receptor, pero lo placentero casi siempre se entremezclaba con la seriedad, en teoría predominante y prioritaria.

DELIMITACIÓN CRONOLÓGICA

Con independencia de que la historia literaria forme un sistema integrado en un conjunto superior —la historia de la cultura—, tiene también sus propias peculiaridades por la singularidad de su objeto de estudio. La sucesión cronológica de las obras, dato indispensable de acuerdo con un punto de partida positivista e historicista, ya de por sí plantea problemas todavía no bien resueltos en la literatura medieval hispánica: de muchas obras, en especial de los primeros tiempos, carecemos de dataciones seguras, como sucede con el *Cantar de mio Cid*, la *Representación de los Reyes Magos* o el *Libro de Alexandre*. Por otro lado, con frecuencia se han trasvasado a la historia literaria conceptos que matizan o subvierten la sucesión cronológica lineal: resulta frecuente hablar de larga, media o corta duración, en adaptaciones metodológicas de Braudel, pero sobre todo de intermitencias, con sus discontinuidades temporales que posibilitan alteraciones del sistema, redescubrimientos y recuperaciones. Como analizaremos más adelante, la literatura medieval ha sido leída de forma muy diferente a lo largo del tiempo, y además la mirada retrospectiva revaloriza aspectos en su momento poco o menos apreciados.

Desde una perspectiva cronológica, el adjetivo *medieval* remite a un referente, Edad Media, situado en el intermedio de dos edades, bien asentado en la comunidad científica pese a sus imprecisos con-

tornos y al desprecio que connota. Su origen se ha fijado a mediados del siglo XV, cuando el cronista italiano Flavio Biondo (1392-1463) describió el milenio comprendido entre el siglo V y su presente como «una edad media» (*medium aevum*). Durante ese tiempo se empleó un lenguaje vulgar, un *sermo barbarus*, despreciable frente al latín clásico, perspectiva filológica que se fue poco a poco imponiendo. Después, Giovanni Andrea dei Bussi (1417-1475) aludía a Nicolás de Cusa como experto en los «tiempos medios». Otros humanistas recurrieron a expresiones similares (*mediorum temporum*, *media antiquitas*, *media aetas*, etc.), siempre para referirse negativamente a una fase histórica que daban por finalizada.

En una segunda y decisiva etapa posterior, en Europa el término indicaba una tripartición histórica difundida por Cristóbal Keller (Cristophorus Cellarius): la Edad Antigua, que llegaba hasta Constantino, la Media, que terminaba en la caída de Constantinopla, y la Moderna, fijada a partir de esa fecha (1453). La Edad Media quedó consagrada en el título de su manual, *Historia medii aevi a temporibus Constantini Magni ad Constantinopolim a Turcis captam* (1688), nombre pronto transferido a las lenguas romances. A partir del siglo XVIII quedó asentado su empleo, que se impone en el siglo XIX como herramienta útil para el estudio histórico. En español el sintagma «Edad Media» se usa de forma más frecuente en las últimas décadas del siglo XVIII como expresión historiográfica, habitual en Jovellanos y Meléndez Valdés. Sin embargo, los distintos diccionarios de la Academia no lo incluyen hasta el suplemento de 1843, mientras que en 1852 queda definido del modo siguiente: «Se llama así comúnmente el tiempo transcurrido desde el siglo V de la era vulgar hasta la mitad del siglo XV», unos términos similares a los formulados por Keller casi dos siglos antes. Además, todavía recogía la periodización tradicional, procedente de Covarrubias (1611), incorporada ya en el *Diccionario de Autoridades* (1733), que en clave cristiana distinguía seis edades: «la primera desde Adán hasta Noé, la segunda hasta Abrahán, la tercera hasta David, la cuarta hasta la transmigración de los judíos a Babilonia, la quinta hasta la venida de Nuestro Señor Jesucristo y la

sexta hasta el fin del mundo. Los antiguos y poetas fingieron unos tres y otros cuatro edades, que llamaron la del oro, la de la plata, la del cobre y la del hierro».

Desde los orígenes de la expresión, los tiempos medios se caracterizaban por la oscuridad, la ignorancia y la barbarie, que los humanistas consideraban superadas gracias al cultivo de las lenguas clásicas y al retorno de los valores de la Antigüedad. La consideración peyorativa prosiguió en épocas posteriores, acrecentándose entre gran parte de los intelectuales dieciochescos, para quienes la Edad Media era un periodo en el que los señores feudales oprimían «bestialmente» a la mayoría de la población. Un ejemplo, y un atisbo del cambio futuro, se atestigua en los *Discursos forenses* de Meléndez Valdés, quien asocia el término a «ignorancia crasa», «tinieblas» y «ruinosas reliquias», aunque también lo califica como «la edad de pundonor y de valor guerrero con sus trovas caballerescas», anuncio de lo que será la idealización y mitificación de la época emprendida por los románticos.

Ahora bien, ¿qué abarca la Edad Media y qué se entiende por ella? Aceptando la expresión como recurso didáctico e instrumento metodológico mediante el que se establecen límites temporales indicadores de características estructurales y homogéneas, nadie dudará de su utilidad, aunque presenta varios obstáculos y puede provocar distorsiones. Los hitos medievales son bien diferentes aplicados a la Europa occidental o a la oriental, al derecho o a la literatura. Tampoco resulta sencillo extrapolar a territorios hispánicos datos y fechas de contextos europeos, del mismo modo que las divergencias entre el siglo XIII y el XV pueden ser mayores que las existentes entre el siglo XV y la primera mitad del XVI.

Para el inicio del periodo medieval se han propuesto diversos acontecimientos: el saqueo de Roma por Alarico en el 410, la caída del último emperador romano de Occidente, Rómulo Augústulo (476), o la división del imperio romano por Constantino (324), entre otros, mientras que para el final suele aceptarse como límite la caída del imperio de Constantinopla (1453), la invención de la imprenta (1455) o el descubrimiento de América (1492). Desde una

óptica pragmática, estas convenciones nos son de escasa utilidad, sobre todo si recordamos que de los casi mil años de historia que abarca la Edad Media, nuestro objeto de estudio se centra fundamentalmente en poco más de los tres últimos siglos. Dejando a un lado las polémicas jarchas y la dudosa datación de la *Representación de los Reyes Magos*, se atestigua la presencia de obras literarias hispanolatinas en el siglo XI, pero el uso sistemático de la literatura en lengua romance se produce en el siglo XIII, sin que su generalización sea ajena a las transformaciones que surgen en torno al 1200. El final puede establecerse en el límite del siglo XV, sin olvidar la prolongación gracias a la imprenta de obras escritas antes, como *La Celestina* (1499), el *Amadís de Gaula* (1508) o el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511). Además de su valor didáctico y de los inconvenientes, en torno al 1500 se están produciendo cambios que anuncian o indican unos nuevos tiempos y unos nuevos paradigmas, sin que haya que tomar la fecha más que como un hito convencional aproximado. Los mayores problemas surgen a la hora de tratar autores o géneros que sobrepasan estas barreras convencionales, como es el caso de Encina, los libros de caballerías o la ficción sentimental. Hemos tenido en cuenta las fechas de producción (previas a 1500), su configuración en núcleos coherentes y su evolución, para no dejar incompleto un proceso desarrollado con plenitud en tiempos posteriores. De acuerdo con esos criterios, tratamos el canon inicial de los libros de caballerías, con el *Amadís* y las *Sergas*, o damos una visión general de la ficción sentimental, con especial atención a Diego de San Pedro y Juan de Flores, pero no incorporamos el teatro de Encina, para que pueda ser examinado desde la perspectiva más completa del siglo XVI, aunque sus piezas anteriores a 1500 nos sirvan de referente en nuestro discurso.

PLURALIDAD POLÍTICA Y LINGÜÍSTICA

El último de los términos, «española», resulta el más conflictivo en la actualidad: la historia siempre se ha re-escrito desde el presente

y hoy en día se re-plantean polémicos asuntos surgidos durante la Edad Media. No obstante, la conexión entre territorio e identidad política, estatal, lingüística, caracterológica o simbólica se ha forjado en diferentes fechas, ninguna de las cuales la situaríamos en la época que nos ocupa. Geográfica y político-administrativamente, la voz «España» remite a la antigua Hispania, ya de por sí subdividida en Ulterior y Citerior: abarcaba la Península Ibérica (incluido Portugal) más algunos territorios próximos, la Narbonense, en el sur de la actual Francia. Ahora bien, la invasión árabe (711) supuso una ruptura que acentuó la diversidad y afectó a sus nombres. Tras la invasión, en una moneda acuñada en el 716 se identifica la *Spania* visigótica con al-Ándalus, denominación novedosa en árabe relacionada con los Atlantes; la nueva expresión designaba el conjunto de la Península y específicamente el área dominada por los musulmanes. Asimismo, en hebreo, sobre todo a partir del siglo VIII, el nombre de Sefarad aludía también al territorio peninsular y las islas Baleares, el extremo occidental del mundo conocido.

En el mundo cristiano tampoco faltan significativas variaciones, empleadas incluso por un mismo autor. El espacio historiable podía designarse en singular, al que remiten la *Estoria de España* de Alfonso X (siglo XIII), la *Grant crónica de Espanya* del aragonés Juan Fernández de Heredia (siglo XIV) o la *Crónica abreviada de España* de Diego de Valera (1482). Sin embargo, el mismo territorio se menciona en plural con insistencia desde Berceo, «Señor sancto Domingo, lumne ['lumbre'] de las Españas» (*Vida de Santo Domingo*, 248), hasta el *Diario* de Cristóbal Colón, «cristianíssimos y muy altos y muy excelentes y muy poderosos Príncipes, Rey e Reina de las Españas y de las islas de la mar, Nuestros Señores, este presente año de 1492...». A veces adquiere reminiscencias de la división eclesiástica «el prelado de las Españas», o en otros casos asume la pluriforme realidad política. En la historiografía actual ha obtenido cierto éxito la expresión «las Españas medievales», alusiva a los distintos reinos, condados y señoríos que conformaron el territorio, variables en función de las épocas; a finales del siglo XV representaban las coronas de Castilla y de Aragón, con sus respec-

tivos territorios, más el reino nazarí, conquistado en 1492, y el de Navarra, anexionado por Fernando el Católico en 1512.

A esta multiplicidad política le correspondía una gran diversidad lingüística, mucho más acentuada antes de finales del siglo xv, teniendo en cuenta que los límites de las lenguas en la Edad Media, y ahora, no coinciden con los políticos y administrativos, y los posibles problemas no eran exactamente idénticos a los actuales. Como en el resto de la Romania, las literaturas romances hispánicas se expresan en variedades lingüísticas de desigual continuidad y rango, de las cuales solo unas pocas han perdurado hasta nuestros días como medio de comunicación coloquial y también literario. El latín será el idioma usado por toda la clerecía europea, considerado jerárquicamente superior respecto al romance. Otorga la máxima valoración a las composiciones realizadas en esta lengua, y si bien el latín medieval fue considerado como bárbaro por los humanistas, resultaba entre los cristianos el vehículo de cultura por excelencia, en el que escribieron autores hispanos, retomando en sus pioneros textos viejas tradiciones literarias. En el 1071 un monje de San Salvador de Oña (Burgos) escribió en el epitafio esculpido los siguientes versos: «Sanctius, forma Paris, et ferox Hector in armis / clauditur hac tumba, iam factus pulvis et umbra. / Femina mente dira, soror, hunca vita expoliavit; / iure quidem dempto, non flevis fratres permpto» ('Sancho, en belleza Paris, fiero Héctor en la lucha, / ya vuelto polvo y sombra, yace bajo esta tumba. / Una hermana cruel le arrebató la vida, / sin ni siquiera llorarlo, contra toda justicia'). Resulta paradigmático que esos primeros versos aludan remotamente a héroes de Homero, autor que constituía una mera referencia, conocido solo a través de numerosos textos interpuestos.

Dado que el latín era considerado superior, muchos escritores se justificaban de forma modesta, acorde con los tópicos prologales, por no emplearlo. Berceo (h. 1236) escribirá en «román paladino ['lengua vulgar'] / en cual suele el pueblo fablar con so vecino, / ca non só tan letrado por fer otro latino» (*Vida de San Domingo*, 2), mientras que el «Anteprólogo» al *Conde Lucanor* señala que don

Juan Manuel (1282-1348) «fizo todos sus libros en romance, et esto es señal cierto que los fizo para los legos et de non muy grand saber, como lo él es». Por el contrario, a finales del siglo XV se atisba un cambio radical de actitud, anuncio de nuevos tiempos. En 1492, Nebrija pretendía unos nuevos propósitos en el prólogo a su *Gramática*:

> Y porque mi pensamiento y gana siempre fue engrandecer las cosas de nuestra nación, y dar a los ombres de mi lengua obras en que mejor puedan emplear su ocio, que agora lo gastan leyendo novelas o istorias embueltas en mil mentiras y errores, acordé ante todas las otras cosas reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano para que lo que agora y de aquí adelante en él se escriviere pueda quedar en un tenor, y estenderse en toda la duración de los tiempos que están por venir.

Siguiendo la autoridad del gramático, en 1496 Encina aseguraba en su *Arte de poesía castellana* que estaba «nuestra lengua vulgar más empinada y polida que jamás estuvo», por lo que le pareció «ser cosa muy provechosa ponerla en arte y encerrarla debaxo de ciertas leyes y reglas». Para los nuevos tiempos, anunciados con optimismo, se auguraba una nueva edad, se requerían reglas gramaticales, retóricas, métricas, militares, etc., y se explicaba la variación previa por la falta de esas normas. Los bárbaros latinos podían ser bárbaros en romance, lo que debía evitarse.

Paralelamente al latín, tanto el hebreo como el árabe clásico se constituyeron en lenguas de cultura en sus respectivos ámbitos, vehículos expresivos para las manifestaciones más complejas, religiosas, históricas, científicas o literarias, sin las cuales no nos hubieran llegado las famosas jarchas. Junto a estas tres lenguas por excelencia, en la Península se hablaban lenguas vulgares, desde el árabe —mejor andalusí, entendido como variedad dialectal— al hebreo, pasando por el vasco y las diversas derivadas del latín (el gallego-portugués, el asturiano, el leonés, el castellano, el navarro, el aragonés y el catalán). No todas ellas han llegado hasta nuestros días,

ni fueron usadas como cauces de expresión literaria, si bien estas últimas no pueden quedar reducidas al gallegoportugués y al catalán, por un lado, y al castellano, por otro, sin simplificar unas realidades bastante más complejas. En el ámbito romance medieval, las diferencias entre las diversas variedades lingüísticas no eran muy acusadas, por lo que no había especiales problemas comunicativos entre territorios cristianos, y menos entre los próximos, con lenguas en contacto. Además, todas ellas compartían múltiples términos idénticos o afines, muchos en la actualidad perdidos, cuyas variaciones habían sido suficientemente intensas como para que Nebrija las señalase en el prólogo a su *Gramática* (1492) como si correspondieran a dos lenguas diferentes: «Esta hasta nuestra edad anduvo suelta y fuera de regla, y a esta causa a recebido en pocos siglos muchas mudanças; porque si la queremos cotejar con la de oy a quinientos años, hallaremos tanta diferencia y diversidad cuanta puede ser mayor entre dos lenguas». Recientemente, además, se ha señalado la existencia de interdialectos, que no pertenecen a ninguna de las variedades que han contribuido a su formación. De este modo, rasgos compartidos proporcionan continuidad en el norte de la Península y permiten conectar variedades orientales y occidentales.

Se ha relacionado el tipo de escritura con las grafías empleadas, sin que pueda concluirse que el sistema ortográfico medieval castellano se estabilizara con Alfonso X. Algunos de sus rasgos se atestiguan en Fernando III, mientras que en tiempos posteriores se optó por diferentes soluciones, próximas aunque más latinizantes. Sin la existencia de una norma que llegara a imponerse con regularidad sistemática dentro de una misma lengua, tampoco los copistas se preocupaban por respetar los originales que transcribían, buena prueba de que no consideraban que el texto debía permanecer inalterable, frente a la postura de los amanuenses posteriores de raíz humanista. Las obras transmitidas en el *scriptorium* del aragonés Fernández de Heredia muestran diferentes sustratos lingüísticos, procedentes de los originales remotos que traduce, de las versiones intermedias, de los «trasladadores» y de los copistas, por lo

que en unas obras de base aragonesa persisten huellas griegas, catalanas, provenzales, italianas, castellanas, etc., en función del texto y de los intervinientes.

Durante buena parte de la Edad Media, la lengua no estaba vinculada a una nacionalidad, entre otras razones porque este era un concepto inexistente o no equiparable con el actual, y ciertas tradiciones literarias implicaban usos lingüísticos inusuales hoy. En primer lugar, no siempre los escritores empleaban su lengua materna: su elección podía deberse a motivos estéticos o culturales, ligados a géneros literarios, si bien los idiomas elegidos estaban cercanos al entorno político y cultural del escritor. En especial la lírica culta, por sus tradiciones poéticas y su sonoridad, es más propicia al uso de una lengua alejada de la coloquial: Alfonso X, impulsor del castellano en sus escritos y en la cancillería, elige el galaicoportugués a la hora de escribir su obra más personal, las *Cantigas de Santa María*. Los primeros trovadores catalanes escriben en provenzal, para después pasar a un provenzal lleno de catalanismos y finalmente a un catalán lleno de provenzalismos, costumbre mantenida hasta la primera mitad del siglo XV; incluso Ramon Llull o Bernat Metge, dos de los prosistas más prestigiados, abusarán de los provenzalismos en sus versos.

Razones políticas y culturales pueden explicar la existencia de la llamada literatura aljamiada, escrita en romance por musulmanes, mudéjares, moriscos o judíos, pero con grafía árabe o hebrea, y las circunstancias personales pudieron llevar al rabí Sem Tob, autor de obras en prosa y verso en hebreo, a escribir en castellano sus *Proverbios morales* dirigidos al rey Pedro I. Tampoco es necesario pensar siempre que estamos ante autores bilingües porque intercalen expresiones o proverbios en otra lengua, ya que la convivencia entre los cristianos y los miembros de la comunidad mudéjar pueden explicarnos la presencia de arabismos, como los entretejidos en el *Libro de buen amor* o en *El conde Lucanor*, al igual que jarchas y zéjeles no se entienden sin el contacto entre árabes y mozárabes.

En la Corona de Aragón, los problemas resultan más complejos por la diversidad de sus usos lingüísticos. A partir de 1137,

cuando el reino de Aragón se une con el condado de Barcelona, coexisten bajo un solo monarca diversos territorios en los que se emplean lenguas diferentes. Con la posterior expansión conquistadora, la situación se afianzará al sumarse los reinos de Mallorca y Valencia. Desde el reinado de Jaime I (1208-1276), suegro de Alfonso X, la lengua vulgar penetra poco a poco en la cancillería real, creándose un fenómeno de interesante poliglotismo. El latín sigue usándose como lengua diplomática en todos los casos, pero en función de sus destinatarios se emplean también el catalán y el aragonés; en las relaciones con Castilla, Portugal, Granada y Marruecos se prefiere este último, que a veces los escribanos tienden a castellanizar. A mediados del siglo XIV el empleo de las lenguas romances invadía el terreno del latín. A menudo la misma persona que redacta una carta en aragonés unos días más tarde escribe otra en catalán, lo que genera interesantes problemas de bilingüismo. Además, los monarcas emplean el catalán o el aragonés en sus «arengas» y «parlaments» en función del lugar y de los destinatarios de su intervención. Este multilingüismo se plasmará en obras institucionales surgidas de la cancillería regia, como en el *Ceremonial de consagración y coronación de los reyes de Aragón* (1353), o en la *Crónica de San Juan de la Peña*. La historia y las ceremonias se convertían en vehículo de propaganda y de cohesión, por lo que era lógico que desde el entorno regio se propiciara el uso de las tres lenguas: latín, catalán —lengua dominante entre las romances— y aragonés.

También existieron numerosos casos de bilingüismo, comunes entre los mozárabes de Toledo hasta finales del siglo XIII, múltiples migraciones y cambiantes fronteras en contacto; no obstante, la alteridad diferenciada lingüística, religiosa y culturalmente la representa el árabe de acuerdo con los testimonios, mientras que el latín caracteriza al mundo cristiano al tiempo que el hebreo es utilizado por una minoría, por lo general políglota. Los textos destacan, cuando es necesario, ejemplos de quienes son capaces de superar las barreras. El moro que se entiende con los cristianos es llamado «latinado», como el personaje que escuchó la traición que planeaban

los infantes de Carrión (*Cantar de mio Cid*, 2667); por su parte, a los cristianos que saben hablar la lengua de los otros se les conoce como «algarabiados», porque saben «algarabía» (es decir, la lengua árabe), como ocurre en el romance de la mora Moraima. Las traducciones facilitaron la superación de esa frontera cultural, según supo ver Alfonso X, heredero de una larga tradición anterior, para cuya tarea resultó fundamental la labor mediadora de los judíos, conocedores del árabe, el hebreo y el castellano. Por el contrario, el latín y sus variedades lingüísticas peninsulares se integraron en el mundo cristiano sin que se subrayaran sus diferencias, aunque para los iletrados, al margen de los centros educativos, cada vez fuera más difícil entender la lengua de cultura. En resumen se vivía en un mundo multilingüístico, en el que la lengua era un instrumento de comunicación y en contadas ocasiones de controversia.

Esta pluralidad se refleja en una variedad de lenguas de transmisión literaria continuada: el latín, el árabe y el hebreo, el galaicoportugués, el leonés, el catalán, el aragonés y el castellano. Lo ideal sería poder atender a todas sus manifestaciones, desarrolladas en el mismo espacio y simultáneas en el tiempo, para obtener una visión mucho más rica de lo que sería la realidad cultural del territorio. Las dificultades quedan suplidas, en parte, en el marco de esta *Historia de la literatura española* con la presencia de un volumen transversal que se ocupará de otras literaturas peninsulares; por nuestra parte, prestaremos más atención a la producción romance de base castellana, que todavía no se equipara nominalmente con el español. De forma significativa, en los títulos de los libros del siglo XV el término preferido era «romance», seguido de «vulgar», raras veces «castellano» y, en una ocasión, «romance de España». Ahora bien, de acuerdo con nuestro punto de partida procuraremos no olvidar la coexistencia de las literaturas escritas en otras lenguas, en casos más excepcionales incluso yendo más allá de los límites geográficos peninsulares.

La singularidad de la materia correspondiente a la Edad Media nos ha llevado a extendernos en esta introducción más de lo habitual

para precisar *ab initio* los límites de nuestro objeto de estudio, condicionado por múltiples circunstancias, una de ellas —y no la menor— la de nuestras propias carencias. Debido a ellas y también por limitaciones de espacio no podemos ofrecer, como nos gustaría, un panorama pan-hispánico y pan-románico en el que quedara integrado el devenir de las letras castellanas, a no ser que reduzcamos nuestro discurso a listados de nombres que pueden no decir nada al lector no especializado. Hemos aprovechado, sin embargo, las características de la presente *Historia de la literatura* para iniciar nuestro recorrido con aquellos rasgos que más la singularizan —escasez de textos y multiculturalidad (capítulos 1 y 2)—, para después insistir en las peculiaridades de su difusión, comunes a otras literaturas medievales (capítulos 3 y 4). En el apartado más «historiográfico» hemos optado por romper con la ordenación habitual de otros manuales, que trazan un recorrido desde las «jarchas» a *La Celestina*. La combinación de un criterio cronológico con el genérico, aunque comporta crear unidades de desigual extensión, muestra la similitud entre «mesteres» tradicionalmente estudiados por separado o sirve para recorrer conjuntamente la poesía cortesana, la lírica tradicional y el romancero, pues estas dos últimas formas no hubieran sobrevivido sin haber sido adoptadas por las minorías cultas cortesanas. Nuestro discurso está jalonado de abundantes citas para hacerlo más comprensible al lector, dada la mayor dificultad que implica tratar sobre temas tan alejados de nuestros días. La misma razón nos ha impulsado a actualizar las grafías de las ediciones utilizadas, siguiendo los criterios aplicados a los «Textos de apoyo», y a añadir entre paréntesis algunas aclaraciones lexicográficas; por otra parte en el texto solo indicamos, al pie, referencias de las obras que no figuran en la bibliografía, de difícil localización.

El título escogido para el volumen, *Entre oralidad y escritura*, subraya que no estamos exactamente ante un proceso sino ante una coexistencia, más evidente en unos géneros que en otros, pero, a nuestro juicio, constante durante todo el periodo medieval. Otros marbetes igualmente podrían definir una etapa que va del nacimiento a la consolidación del discurso literario o de la anonimia,

deliberada o no, a la conciencia de autoría y que tienen su puntual reflejo en las dos primeras partes de esta obra. Sin embargo, nos ha parecido que el abismo que separa la difusión de la obra medieval con la de etapas muy posteriores es algo que afecta a su articulación como creación literaria y resume en cierto modo las producciones de ese periodo, que como otros resulta muy difícil y artificioso de encerrar entre dos fechas.

I

LA PRODUCCIÓN LITERARIA MEDIEVAL EN SUS CONTEXTOS

I

DE LOS TEXTOS PERDIDOS A LA CREACIÓN DEL CANON

A la imprecisa designación del objeto de estudio se añaden otras muchas dificultades, derivadas de las peculiaridades de los textos medievales, desde la anonimia hasta la ausencia de títulos, a lo que se suman circunstancias más específicas como la falta de testimonios o la pervivencia de huellas literarias fruto de la coexistencia entre cristianos, moros y judíos. Comparando nuestra literatura con la de otros países cercanos, quizás una de las singularidades más llamativas sea la escasez de obras conservadas, hasta el punto de haberse equiparado metafóricamente la producción que nos ha llegado con los restos de un naufragio.

LOS TEXTOS PERDIDOS DE LA LITERATURA CASTELLANA MEDIEVAL

La literatura castellana medieval fue, comparada con la de otros pueblos románicos, limitada por el número de sus obras, sin que, además, la mayoría de sus textos romances traspasaran las fronteras ibéricas ni estuvieran muy difundidos. Unos cuantos ejemplos nos servirán para apoyar esta afirmación: el *Cantar de mio Cid*, de finales del siglo XII o principios del siglo XIII, sobrevive en un solo códice, en pergamino algo tosco y escrito en letra gótica del siglo XIV; las obras de Gonzalo de Berceo, compuestas entre 1230 y 1260, se conservan en seis fragmentos, de los cuales cinco copian en el siglo

XVIII un subarquetipo perdido; conocemos el *Libro de Apolonio* (h. 1260) por la transcripción de un escribano aragonés de mediados del siglo XIV. Por lo general, las obras en romance de los inicios de nuestra literatura se han transmitido en copias tardías, en muchos casos pobres y defectuosas, a excepción de la mayoría de los cuidados textos alfonsíes.

Los autógrafos son reducidísimos, del mismo modo que las obras surgidas de los escasos *scriptoria* mantenidos por los autores, y todavía más los borradores, que solo nos han llegado de forma excepcional. De la *Grant crónica de Espanya* (1385) de Heredia pervive un códice fragmentario de una fase de redacción previa, del siglo XIV, el manuscrito B. 355 de la Biblioteca de Cataluña, con sus tachaduras y adiciones, que permite analizar la forma de trabajo de su equipo. Pero se trata de un ejemplo singular; lo habitual es que hayan subsistido muchas más copias distantes de la época de su producción, en especial del siglo XV. La explicación del fenómeno radica en su mayor proximidad temporal y estabilidad lingüística, a la que después contribuyó la imprenta; asimismo, se acrecentó el número de lectores y el afán coleccionista, un signo de distinción, que llevó a los más altos estamentos a buscar y encargar manuscritos. No obstante, comparativamente, los reyes, príncipes y nobles bibliófilos no abundan en el ámbito hispano, y menos en el castellano, sin que además, en la mayoría de los casos, sean similares a los de otros países europeos más refinados. Sobresalen excepciones regias como Alfonso X, más frecuentes en la Corona de Aragón, por ejemplo Pedro el Ceremonioso, o sus hijos, Juan, cuñado del duque de Berry, exquisito coleccionista, y Martín el Humano, para culminar con Alfonso V el Magnánimo, quien hizo del libro uno de sus emblemas, y de la biblioteca, una de sus apuestas políticas en competencia con los mandatarios italianos. Paralelamente en el siglo XV se copian las viejas obras, lo que explica que gran parte de la literatura castellana medieval se lea en códices de esa época.

Menéndez Pidal trató de llenar los grandes vacíos existentes en nuestra literatura a partir de la hipótesis de que muchas obras no se habrían llegado nunca a escribir. La importancia de la oralidad,

aspecto que trataremos más adelante, está en la base de las tesis tradicionalistas. De acuerdo con sus seguidores, los poemas juglarescos correspondían a una literatura iletrada que no merecía la pena ser fijada por escrito, dado lo costoso de su manufactura, salvo que se hicieran toscas reproducciones para facilitar su memorización. Se ha tomado como ejemplo paradigmático el pequeño y pobre cuadernito (¡aproximadamente de 65 × 55 milímetros!) en el que se copia el poema de debate *Elena y María*, adecuado quizá para que algún juglar ambulante lo llevara en su bolsillo. Al margen de estas «ayudas» mnemotécnicas, gran parte de la literatura tradicional, por ejemplo las cancioncillas o los cuentos folclóricos, nunca habría salido de la oralidad, por lo que se nos ha perdido para siempre; a veces conocemos su existencia y contenido por testimonios indirectos: un resumen, un fragmento o una adaptación, los cuales nunca nos pueden devolver el original. Los trabajos de la escuela tradicionalista, con Ramón Menéndez Pidal al frente, se centraron sobre todo en la épica, género del que nos sorprende la ausencia de testimonios conservados, más aún si lo comparamos con la abundante producción francesa. De ahí su esfuerzo por intentar demostrar, mediante pasajes cronísticos y algunos romances, la existencia de cantares de gesta perdidos, llegando incluso hasta su reconstrucción, como ocurre con *Los siete infantes de Lara*.

Resulta innegable la pérdida de muchas obras, manuscritas e impresas, que han afectado casi a géneros completos, pero su recuperación textual es tarea hipotética, además de compleja y polémica; por ello en los últimos tiempos la investigación se ha centrado sobre los textos que, habiendo sido fijados, no se han conservado o lo han hecho de un modo muy parcial. Con los precedentes de proyectos similares para la literatura inglesa y latina, Alan Deyermond emprendió esta labor borgiana y detectivesca. Por referencias de los escritores a otras obras o a las suyas propias, de citas, o de inventarios de bibliotecas, etc., confeccionó un catálogo con más de 600 fichas de textos desaparecidos, que facilita su identificación en el caso de ser localizados. El fenómeno no es privativo de la transmisión manuscrita, pues la aparición de la imprenta favore-

ció la multiplicación de ejemplares, pero no aseguró su conservación. Por estas mismas razones se ha ido elaborando un *Repertorio de impresos perdidos e imaginarios*, aunque en este caso no se restringe a las obras medievales.

DESAPARICIONES DEFINITIVAS

Las consecuencias de estas desapariciones, a veces, pueden ser definitivas y otras, felizmente, solo transitorias. Ciertos episodios serían devastadores como las guerras, el fuego o los prejuicios ideológicos. El incendio del convento dominico de Peñafiel destruyó el ejemplar que don Juan Manuel había dejado, «emendado en muchos logares de su letra». La gran biblioteca de Córdoba en tiempos de Al-Hakem II, considerada por sus coetáneos como la mayor del mundo, fue destruida parcialmente por la censura de Almanzor contra las «ciencias ilícitas» a finales del siglo x. Razones políticas, religiosas o morales han conducido también a que numerosos libros acabaran en la hoguera purificadora. Muy conocido es el caso de la famosa biblioteca de Villena, cuya fama de mago inspiró a Ruiz de Alarcón su comedia *La cueva de Salamanca*. A su muerte (1434), Juan II requisó sus libros, con ejemplares de procedencia árabe y hebrea, encargando al obispo Lope de Barrientos su revisión; como resultado, fueron quemados varios tratados, «volúmenes de libros de malas artes».

En otros casos la destrucción de importantes bibliotecas particulares obedece al descuido o al desinterés de sus descendientes, que ejemplificaremos con la de Gonzalo Argote de Molina (1548-1596), quien poseía múltiples manuscritos medievales, entre otros el *Poema de Fernán González*, el *Libro de buen amor* y *El conde Lucanor*, en algunos casos con testimonios quizás mejores que los conservados. Sin embargo, según refiere el cronista sevillano Diego Ortiz de Zúñiga (1677), parte de sus manuscritos y papeles se esparcieron a su muerte y parte quedaron en poder de López de Cárdenas, su sobrino y heredero, quien los guardó con tanto celo que

el tiempo y la polilla los tenían casi consumidos a su fallecimiento (1671), perdiéndose así valiosos originales, mientras que otros pasaron a distintas manos. Desolador es también el panorama descrito por Ambrosio de Morales (1572), encargado por Felipe II de buscar cuantas «reliquias, enterramientos reales y libros antiguos» se encontrara en su peregrinación a Santiago. El monarca intentaba rescatar libros valiosos para dejarlos en la Biblioteca de El Escorial, pero, según refiere Morales, algunos habían sido prestados y no devueltos, otros estaban deshechos y los más, descuidados o vendidos como pergamino viejo.

Hay numerosas referencias sobre bibliotecas particulares, nobiliarias o eclesiásticas desaparecidas o cuyos fondos han quedado dispersos sin que puedan hoy reconstruirse, al igual que ha ocurrido con inventarios librescos de disposiciones testamentarias. La biblioteca de Jerónimo Zurita (1512-1580) constituye un caso paradigmático, entre cuyos fondos se contaban, junto a múltiples manuscritos e impresos en latín y griego, obras en romance. Una gran parte de sus libros pasaron a la biblioteca de la Cartuja de Aula Dei (Zaragoza) y de ahí salieron en 1626 por petición del conde-duque de Olivares, con gran escándalo, para ir finalmente a parar a la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Sin embargo, los códices en romance —«los de vulgar de mano» en sus palabras— se los dona, al morir, a su hijo, y bastantes se dispersaron por diferentes bibliotecas particulares hasta que la suerte ha deparado en algún caso hallazgos fortuitos; otros, sin embargo, volvieron a parar a la Cartuja por disposición testamentaria del descendiente, lo que puede explicar la presencia en El Escorial del manuscrito k-III-4, gracias al cual conocemos el *Libro de Apolonio*.

La época moderna no fue más respetuosa con los libros de lo que lo habían sido las anteriores. La expulsión de los jesuitas por Carlos III (1767) o la Desamortización de Mendizábal (1835-1836) afectaron al patrimonio bibliográfico y supusieron la pérdida de fondos o la desmembración de bibliotecas; así, a consecuencia de las leyes desamortizadoras desaparecieron del monasterio de San Millán dos manuscritos medievales que contenían casi todas

las obras de Berceo, de los cuales solo se han localizado breves fragmentos.

DESAPARICIONES TRANSITORIAS

Algunas de las causas mencionadas han ocasionado pérdidas solo transitorias. Códices e impresos procedentes de colecciones particulares o de fondos monásticos españoles se custodian hoy en la Hispanic Society of America de Nueva York, en la Biblioteca del Congreso de Washington, en la Nacional de París o en la Biblioteca Británica, etc., hasta donde han llegado a veces a través de largos periplos (donaciones de coleccionistas privados, adquisiciones directas, en subastas, etc.), por lo que nunca puede perderse la esperanza de recuperar algún valioso testimonio; por ejemplo, la casa Shoteby de Londres subastó en 1978 un manuscrito del siglo XV del *Libro del Conoscimiento*, curioso libro de viajes escrito en el siglo anterior, ilustrado con bellas miniaturas, que finalmente fue a parar a la Biblioteca Estatal de Baviera. La característica letra inicial del manuscrito apuntaba, sin duda, a su procedencia (la mencionada biblioteca de Jerónimo Zurita), desde donde se había dispersado a su muerte y, tras integrarse en la biblioteca del conde de San Clemente, se perdió su rastro hasta su feliz reaparición. La investigación depara permanentes sorpresas, por lo que los hallazgos se van incrementando, aunque a veces se trate de fragmentos mínimos y en sorprendentes soportes. El *Poema de Fernán González* ha pervivido gracias a un códice del siglo XV, bastante deteriorado, transcrito con los rasgos lingüísticos de la época de su copia; sin embargo, en fechas recientes se ha encontrado en Villamartín de Sotoscueva (Burgos) una teja, quizás escrita y cocida casi doscientos años antes que el único testimonio conocido, en la que hay copiadas cuatro estrofas (180, 106, 107 y 108) del citado *Poema*.

Los viejos pergaminos se usaron con frecuencia para encuadernar nuevos volúmenes o para confeccionar objetos como «rocaderos» (armazón para las viejas ruecas), carpetas, bolsas, etc., lo cual

ha supuesto la destrucción de muchos textos, aunque el procedimiento usado también ha permitido importantes descubrimientos. Del *Roncesvalles* se salvaron dos folios en letra gótica del siglo xv porque en el Archivo Provincial de Pamplona fueron plegados y cosidos dejando un lateral libre con el fin de que sirvieran de bolsa para uso de algún archivero; gracias a este hallazgo se ha incrementado la reducida lista de textos épicos. Cuatro fragmentos del *Amadís de Gaula*, copiados hacia 1420, aparecieron en 1954 cuando un coleccionista de Almería cambiaba la encuadernación de unos viejos volúmenes. Pese a que las hojas se encontraban llenas de engrudo con restos de otras pegadas encima para formar un cartón, una vez lavadas y planchadas pudieron ser leídas, hallazgo de gran importancia por ser el único testimonio conservado de un *Amadís* anterior al de Montalvo. Otras veces la sorpresa surge en los archivos notariales, al descubrir protocolos cosidos y reforzados con folios impresos. Así se han podido identificar algunos editados por Pablo Hurus, como una ignorada edición zaragozana de la *Cárcel de amor* (1493) con sus primeros y bellos grabados, utilizados después en la traducción catalana (Barcelona, Johan Rosenbach, 1493). Quizá uno de los más recientes e importantes hallazgos sea el manuscrito P de *La Celestina*, localizado en un códice de la Biblioteca de Palacio encuadernado junto a otros cuatro textos. Esta importante copia de parte del acto I de *La Celestina* se ha identificado con los primitivos papeles mencionados por Rojas, aunque es objeto de variadas interpretaciones.

El derribo de una pared o de una casa puede deparar insólitas sorpresas relacionadas sobre todo con la literatura aljamiada, marginal y clandestina. Por este camino ha aumentado nuestro conocimiento de códices mudéjares y moriscos, ocultos por sus propietarios, según se agravaban las prohibiciones de tener libros o apuntes en arábigo. Un manuscrito del *Poema de Yúsuf* se localizó en Morés (Zaragoza) en una cueva junto a algunas armas de fuego, del mismo modo que en Almonacid de la Sierra (Zaragoza) se descubrieron los fondos de lo que parece el almacén de un librero morisco, por la riqueza y variedad de sus materiales.

CONSECUENCIAS DERIVADAS DE LA ESCASEZ DE TEXTOS CONSERVADOS

Las consecuencias de esta escasez de textos conservados son numerosas: ha condicionado nuestra tradición filológica y ha causado un cierto desinterés por su filiación. Mientras franceses, italianos o alemanes experimentaban y discutían sobre crítica textual desde el siglo XIX, la filología hispánica permaneció ajena a esta práctica; solo a partir del siglo XX se han emprendido importantes trabajos, en especial sobre aquellas obras que por disponer de varios testimonios plantean más problemas ecdóticos, como el *Libro de Alexandre*, *El conde Lucanor* o las crónicas históricas. La penuria de testimonios contribuye también a las abundantes discusiones sobre los géneros literarios. La clasificación de las obras medievales suscita siempre un amplio debate, al que no es ajena la colisión entre nuestro sistema de recepción y el contexto en que surgieron los textos. Desde una perspectiva actual tendemos a asignarles una única adscripción moderna que facilita nuestra interpretación y, sobre todo, la catalogación didáctica, prácticas inadecuadas para los hábitos medievales. Sus textos carecían de unos modelos canónicos que se impusieran, lo que contribuía a la heterogeneidad de sus componentes, vista desde nuestra época; al mismo tiempo, podían encuadernarse en un mismo volumen piezas en apariencia dispares, sin que tampoco las denominaciones genéricas resultaran muy precisas, casi siempre diferentes a las usuales hoy. Su escasez puede convertir a las obras conservadas en hitos «singulares», por la ausencia de antecedentes y consecuentes, lo que nos impide tener un panorama completo sobre la evolución de la serie. Esto ha propiciado que algunas obras se hayan adscrito de forma muy diversa, como el *Libro de buen amor*, catalogado como autobiografía erótica, fábula milesia, poesía escolar de tradición ovidiana, *maqama*, etc., o el *Zifar*, libro de caballerías, novela didáctico-moral, regimiento de príncipes, etc. El problema afecta por igual a las obras más relevantes de nuestra literatura que a aquellas consideradas menores. Baste con recordar el interés que suscitan actualmen-

te dos breves textos, el *Libro de las tres razones* de don Juan Manuel y las denominadas *Memorias* de doña Leonor López de Córdoba. Ambos, con ingredientes autobiográficos, escapan a cualquier intento de clasificación. Sin entrar ahora a debatir su adscripción, si contáramos con más testimonios de la denominada en otros países «literatura linajística» o de los «libros de familia», podríamos proyectar ambas obritas sobre textos afines.

La insuficiencia de testimonios también nos dificulta conocer importantes datos sobre su circulación y recepción, lo que distorsiona nuestro análisis, a lo que se suma la cambiante apreciación debida al paso del tiempo, superpuesta a otros sistemas estéticos y culturales. El *Libro de buen amor* tuvo cierta difusión confirmada por los tres manuscritos existentes, su relación en inventarios —que pueden referirse a otros testimonios perdidos—, sus ecos en obras y autores del siglo XV (el *Cancionero de Baena* o el *Arcipreste de Talavera*), su mención en un manuscrito misceláneo, en el *Prohemio e carta* de Santillana o los restos de una traducción portuguesa perdida. ¿Podemos asegurar lo mismo de otros textos considerados hoy ineludibles para conocer este periodo histórico? ¿Tuvo, por ejemplo, el *Cantar de mio Cid* la importancia actual? Fue valorado por su historicidad y usado por los colaboradores del taller historiográfico alfonsí, pero es posible que otros cantares menos cultos —hoy perdidos— fueran más populares. Su consideración como paradigma de un género —el épico— que reflejaría las esencias genuinas de la castellanidad (= españolidad) condiciona nuestra lectura e interpretación en función de unas pautas inexistentes en el *Cantar*, sin que estas observaciones le resten mérito alguno.

DE LA RECUPERACIÓN DE LOS TEXTOS MEDIEVALES A LA LITERATURA NACIONAL

Nuestra perspectiva en torno a los textos viene determinada por el canon literario, tamizado por los gustos, valores, estética, ideología, etc., del presente, sumados a los prejuicios y consideración ge-

nerales de su época. La cambiante fijación de ese canon ha seguido un largo camino en el que la literatura medieval ha pasado del olvido a su revalorización, tras un lento proceso de rescate de su producción y un acercamiento más matizado, desprovisto de ciertos apriorismos que condicionaban los estudios anteriores, sin que ello implique que ahora no tengamos otros. De su desarrollo, destacaremos unos hitos representativos, para detenernos en el nacimiento del medievalismo profesional, representado por Amador de los Ríos, Milà i Fontanals, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal, cuya tarea supone la aparición de la filología moderna y del medievalismo literario. Sus andamiajes han llegado hasta nuestros días, en los que perviven todavía ciertas huellas de su legado, entre otras razones, por la magnitud de su obra y su influencia, directa o indirecta a través de discípulos y sucesores.

Los cambios en los últimos años están siendo suficientemente profundos como para que podamos hablar de la existencia de unos nuevos y diversos paradigmas, favorecidos por las generaciones más recientes. Con independencia de los métodos empleados, el estudio de la literatura se aborda, queramos o no, a partir de una visión diferente de la Edad Media, unida a una mayor amplitud del panorama investigador, lógica consecuencia del mayor caudal de información sobre los autores y los textos editados. Esta última tarea todavía debería resultar prioritaria, por más que en unos momentos u otros se pongan de moda ciertos géneros y temas, por lo general más olvidados, peor estudiados o cuya revisión se siente desde el presente como una labor prioritaria. Una de las mayores diferencias con el pasado incluso próximo radica en el incremento del número de personas dedicadas a la tarea, también en España, unida a una cierta dispersión geográfica, lo que ha conllevado una mayor variedad de enfoques así como una ampliación de las materias y los autores analizados. Del cultivo monotemático, se ha pasado a una más satisfactoria pluralidad, cuyo análisis desbordaría nuestros propósitos, nuestra disciplina y nuestros límites, al tiempo que una parte se verá plasmada en nuestra exposición posterior y en el volumen transversal sobre teorías literarias.

LA LITERATURA MEDIEVAL EN LOS SIGLOS DE ORO: ENTRE LA CONTINUIDAD Y EL DESPRECIO

Las relaciones entre la literatura medieval y la de los Siglos de Oro han suscitado enfoques contradictorios: los críticos hablan de «continuidad y entronque» pero también de «ruptura y desconocimiento o desprecio». Esta diversidad depende de la perspectiva adoptada, del arco temporal examinado, de los géneros, de las obras y de los autores analizados.

¿Cómo podían acceder los escritores áureos a las obras medievales? Las formas de difusión ya conocidas, la tradición oral y la manuscrita, no desaparecerán, pero la imprenta desempeña un papel cada vez más decisivo. La cultura oral medieval, cuentos, romances, canciones, etc., sigue viva, pero ahora penetra en los entornos cortesanos; por ejemplo, los cantarcillos tradicionales —los famosos villancicos—, cuyo origen remoto no podemos precisar en muchos casos, afloran con la moda popularizante de tiempos de los Reyes Católicos, proseguida e incrementada después. En ese conjunto heterogéneo de canciones, tan bien estudiado por Margit Frenk, se integran poemitas arcaicos junto a otros muchos en los que lo popular y lo culto se entrecruzan y suponen una continuidad, no consciente, con la tradición medieval. Por otra parte, los anaqueles de los nobles seguirán atesorando manuscritos como en las ya citadas bibliotecas de Jerónimo Zurita o de Gonzalo Argote, en las que se guardaban ejemplares de obras medievales.

Ahora bien, en la difusión de textos medievales en los siglos XVI y XVII debemos atender, sobre todo, a la imprenta, que aparte del libro propicia la aparición de pliegos sueltos económicos, destinados un público heterogéneo, de letrados e iletrados, en los que se transmitirá casi todo el romancero viejo y buena parte de la poesía de cancionero. En su negocio editorial los impresores se ocupan al comienzo, lógicamente, de las obras manuscritas más leídas y actuales, lo que supone que se impriman y aprecien más los autores del siglo XV, entre los que destacan las ediciones y reediciones de poesía, por ejemplo el *Cancionero general* de Hernando del Castillo

(1511), las obras de Santillana, Mena o Manrique, convertidos en clásicos comentados con glosas, o la prosa didáctica, histórica y de ficción, sea la *Crónica abreviada de España* de Valera, la *Crónica del rey don Rodrigo* o *Crónica sarracina* de Pedro del Corral, el *Corbacho*, la *Cárcel de amor*, el *Amadís* o *La Celestina*.

El éxito de estas tres últimas se manifiesta no solo en el número de sus reediciones, sino en su capacidad para convertirse en paradigmas de series nuevas y de renovar e impulsar las existentes, las continuaciones celestinescas, la ficción sentimental y los libros de caballerías, aptas para triunfar en Europa y crear nuevos textos hispanos. De las «obras antiguas», anteriores a 1400, pocas consiguen saltar la barrera del códice con la posibilidad de ampliar el número de sus lectores. Quedaron al margen de la imprenta géneros íntegros, los cantares de gesta o el mester de clerecía, y se «salvaron» excepcionalmente algunas obras narrativas, entre otras el *Cavallero Zifar*, el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, la remozada *Crónica troyana*, la llamada *Crónica popular del Cid*, el *Enrique fi de Oliva*, la *Historia de la reina Sevilla*, conocida en el siglo XIV como el *Noble cuento del enperador Carlos Maynes*, además de textos jurídicos como el *Fuero Juzgo* y las *Partidas*, muchas veces glosadas.

Las causas de estas excepciones son varias, pero entre ellas debemos destacar los diferentes significados que adquieren las obras medievales en los nuevos contextos desde los que deben ser leídas, o su posible vigencia legislativa, sin olvidar la habilidad de unos impresores por atender los gustos de los receptores y saber remozar las viejas creaciones. Existe, por ejemplo, un público consumidor de historias caballerescas cada vez más amplio, al que los editores facilitan viejos textos castellanos, modernizados en mayor o menor grado lingüísticamente, o de autores extranjeros, traducidos y adaptados.

Gracias a ciertos impresores, en especial Fadrique de Basilea, Juan de Burgos y los Cromberger, los lectores del siglo XVI disponían de bastantes creaciones medievales, entre las que conviven títulos como la *Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarve* o el *Libro de Tristán de Leonís* junto a *La corónica*

del muy esforzado y esclarecido cavallero Cifar. En este caso, se remozó el lenguaje, el formato, el título, el grabado inicial y la división en libros y capítulos para que el viejo texto del siglo XIV se renovara, presentándose como un libro de caballerías, sin obtener el éxito deseado porque no obedecía a las pautas triunfantes. Algo similar ocurre con el *Calila e Dimna*, que circulaba en castellano desde la traducción encargada en la corte alfonsí. Esta colección de cuentos de remoto origen hindú, impresa en Zaragoza (1493), se reedita varias veces en el siglo XVI, pero sus lectores no la identificarían con la anterior. Desde el título, *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, se inserta ahora en la tradición de los tratados de edificación religiosa.

A mediados del siglo XVI se establecen importantes cambios editoriales que, entre otros aspectos, afectan a los pliegos de cordel, una barrera simbólica con la que topan la mayoría de las impresiones de textos y géneros medievales, aunque algunos llegan a revitalizarse excepcionalmente, como libros de caballerías, acompañados de los espectáculos caballerescos, que repuntan en torno a 1580, en consonancia con los intereses ideológicos promovidos desde el poder. Solo algunos relatos alcanzarán suficiente popularidad para superar la mitad del siglo, reeditándose profusamente hasta la Edad Moderna con cambios y adaptaciones, como sucede con varias historias caballerescas breves de lejanos orígenes. Muchas se han traducido de versiones francesas, desde el *Libro del conde Partinuplés*, el *Oliveros de Castilla* ya mencionado, *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*, la *Historia del emperador Carlo Magno y los doze pares de Francia*, la *Historia del cavallero Clámades*, sin la que difícilmente se entendería el episodio quijotesco de Clavileño, etc. Se difundirán en pliegos de cordel, como los *Siete sabios de Roma* y la *Historia de la doncella Teodor*, del mismo modo que seguirá imprimiéndose la traducción medieval de las fábulas de Esopo. Todo ello apunta a las preferencias del público lector, que en una primera fase prefiere la poesía cancioneril, la religiosa y la prosa didáctico-moral e histórica, pero que, sobre todo, disfruta con las obras de entretenimiento medievales y sus continuaciones del

siglo XVI, según indican sus defensores y lamentan los moralistas; sus reiteradas críticas varían con el tiempo, en función de su cultura, su personalidad, su difusión y del público a quien van dirigidas.

Entre las muchas citas que podríamos esgrimir, recordaremos las palabras de fray Antonio de Guevara, quien en el «Argumento» de su *Aviso de privados y doctrina de cortesanos* (Valladolid, 1539), se queja «de que ya no se ocupan los hombres sino en leer libros que es afrenta nombrarlos: como son *Amadís de Gaula*, *Tristán de Leonís*, *Primaleón*, *Cárcel de amor* y a *Celestina*: a los cuales todos y a otros muchos con ellos se devría mandar por justicia que no se imprimiesen ni menos se vendiessen; porque su doctrina incita la sensualidad a pecar y relaxa el espíritu a bien bivir». Si suelen ser leídos por espíritus «más débiles o menos formados», como las doncellas, los avisos se acrecientan; así, Luis Vives, en *La formación de la mujer cristiana* (lib. I, cap. V), advierte en 1523 a las jóvenes contra las «lecturas pestíferas», como los libros de caballerías o *La Celestina*, aunque él mismo en *Las disciplinas* valora su desastrado final: «En este punto fue incomparablemente más cuerdo el que escribió en nuestro vulgar castellano la *Tragicomedia de La Celestina*, pues a los amores avanzados hasta un límite ilícito y a aquellos deleites pecaminosos, dioles una amarguísima ejemplaridad con el trágico fin y la caída mortal de los amantes, y a las muertes violentas de la vieja alcahueta y de los rufianes que intervinieron en ese esclarecedor celestineo» (lib. I, II).

Este tipo de censuras más o menos descalificadoras son habituales, por lo que en estos contextos resultan más valiosas las observaciones del humanista Álvar Gómez de Castro (h. 1516-1580), buen lector del *Amadís*, del que entresacó los segmentos que más le interesaban. Hacia finales de la década de 1570 por encargo de la Inquisición emite un informe, examinado por Russell, en el que defiende la *Tragicomedia*, la *Cárcel de amor* y numerosas obras poéticas, al tiempo que pone en evidencia los nuevos recursos de los escritores en tiempos censores posteriores a Trento. Estos libros «aunque tratan cosas de amores, trátanlo como gente prudente y sabia», hechos por hombres de idénticas condiciones; concluye con

benevolencia que «algunos libros an de quedar para ocupar la gente sensual que, no sabiendo ocuparse en cosas más altas, por fuerza an de tener algunos manjares gruessos en que se entretengan, y es imposible según nuestra naturaleza que ... no hagan siempre semejantes poemas, disfraçados de mil maneras, para escaparse de incurrir en las censuras».

Dejando a un lado los criterios morales, entre los que, a veces, se interfieren y entremezclan opiniones estético-literarias, los escritores de los siglos XVI y XVII muestran un conocimiento muy parcial de los textos antiguos y unos juicios, a veces, poco entusiastas, como el expresado por Garcilaso en su prólogo a la traducción de Boscán de *El cortesano* (1534), indicio de que se van produciendo importantes cambios en el sistema de la mano de escritores con nuevas sensibilidades: «Y también tengo por muy principal el beneficio que se hace a la lengua castellana en poner en ella cosas que merezcan ser leídas; porque yo no sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escusar». Se conoce la literatura del siglo XV, y se valora en especial la obra de los tres grandes poetas, Santillana, Mena y Manrique, citados de forma elogiosa por varios teóricos, como Herrera en sus *Anotaciones a Garcilaso*. Juan de Valdés está mejor informado, sin olvidar que desde 1529 había abandonado España, temeroso por un proceso inquisitorial, para establecerse en Italia. Desde allí escribe su *Diálogo de la lengua* en el que recurre con frecuencia a obras del siglo XV para ejemplificar sobre usos lingüísticos y estilo. Muestra sus preferencias por *La Celestina* y el *Amadís de Gaula*, aunque también señala sus anacronismos; entre los poetas del XV, se inclina por Manrique, cuyas coplas le resultan dignas de ser leídas y estimadas así «por la sentencia como por el estilo».

Ninguna de estas citas implica una perspectiva histórica ni una conciencia de la antigüedad de los textos; al fin y al cabo se habían impreso hacía poco tiempo, continuaban reeditándose y seguían vigentes insertos en el nuevo sistema literario; por tanto, la óptica adoptada no se corresponde con la nuestra más histórica, pues di-

ferenciamos periodos, orígenes, posteriores adaptaciones y reediciones. Ahora bien, ya el citado Álvar Gómez distingue expresamente la antigüedad de las obras poéticas a partir del *Prohemio e carta* del Marqués de Santillana dirigido a don Pedro de Portugal. Entre los libros bien escritos destaca la primera *Celestina*, pero no las continuaciones posteriores a Rojas; asimismo recomienda el *Cancionero general*, con las consiguientes eliminaciones de autores y obras prohibidas.

En el último tercio del siglo XVI se perciben también los cambios que se están produciendo en los escritos de los sevillanos Argote de Molina y Nicolás Antonio. El primero, poeta, historiador, genealogista, etc., se convirtió en uno de los principales coleccionistas de antigüedades; en su casa construyó un famoso museo en el que, en palabras del pintor Pacheco, suegro de Velázquez, juntó raros y peregrinos libros manuscritos e impresos, extraordinarios caballos de raza, abundantes armas antiguas y modernas, cabezas de animales, pinturas de fábulas y hombres ilustres, hasta el punto de que incitaron a que el rey, estando en Sevilla (1570), fuera en coche disfrazado a visitarlo. Desde una perspectiva filológica, podemos considerarlo el primer editor de obras antiguas con sus impresiones de *El conde Lucanor* (1575), el *Libro de la montería* (1582) y la *Embajada a Tamorlán* (1585).

La edición de *El conde Lucanor* se apoya en unos criterios que condicionaron durante años su recepción. De las cinco partes del libro, Argote reproduce solo la primera, y en ella incluye 49 ejemplos, en un orden diferente del habitual. Según nos dice accedió a tres manuscritos, el suyo, y otros dos de sus amigos Antonio Oretano, canónigo sevillano, y el historiador Jerónimo Zurita. La edición se complementa con comentarios de Argote, un índice de ejemplos, un perfil biográfico de don Juan Manuel, una transcripción del epitafio de su tumba en Peñafiel, la relación de miembros de la casa de los Manueles, un elenco de los *viessos* que cierran cada ejemplo, y dos discursos, «Sobre la poesía castellana contenida en este libro» y «De la lengua antigua castellana», acompañados de un «Índice de algunos vocablos antiguos». En sus discursos Argote

copia varias coplas del *Poema de Fernán González* y un soneto de Santillana, e incluye un elogio a Jorge Manrique. Sorprende, por el contrario, que atribuya unos versos del *Libro de buen amor* a Domingo Abad de los Romances, pues en el inventario de su biblioteca figura un «Cancionero del Arcipreste, de canciones antiquísimas de tiempo del rey don Alfonso XI», quizás el famoso manuscrito citado en la biblioteca de Fernando Colón del que desconocemos su paradero.

¿Por qué Argote publicó *El conde Lucanor* y no el *Poema de Fernán González* o este *Cancionero del Arcipreste*? En el prólogo «Al curioso lector» nos proporciona valiosos indicios: apreciaba la obra por el origen noble de su autor, sobrino de Alfonso X, del mismo modo que por la moralidad y pureza de sus versos. Estas observaciones deben entenderse desde el presente de su edición no como exhibición erudita y arcaica, sino como aval autorizado por la condición social del escritor y por la antigüedad de las modalidades poéticas que más podían interesarle, desde los versos octosilábicos hasta las coplas castellanas.

La publicación sirvió a varios creadores, de la talla de Cervantes, Lope de Vega o Tirso de Molina, de sustrato inspirador de algunas obras. Lope de Vega, en *La pobreza estimada*, y Calderón, en *El conde Lucanor*, teatralizaron el cuento 25, reconociendo de esta manera su importancia, mientras que Ruiz de Alarcón hizo lo mismo con el ejemplo 11. El interés de Gracián por la obra juanmanuelina se refleja en su *Agudeza y arte de ingenio*, donde se convierte en el autor medieval más citado. En cinco ocasiones señala la sutileza del estilo comentando algún ejemplo, su acertada construcción o lo cómico de las situaciones, del mismo modo que en la misma obra menciona dieciséis fragmentos del *Cancionero general* de Hernando del Castillo para corroborar su doctrina. Por último, dados los elogios que Argote había dedicado a la lengua de don Juan Manuel, no resulta extraño que Sebastián de Covarrubias lo emplee como autoridad en su *Tesoro de la lengua castellana* (1611), ni que poco después la imprenta de Carrera en Madrid reimprima la edición de Argote (1642). Los mismos intereses nobiliarios y

genealogistas permiten explicar sus otras ediciones: el *Libro de la montería*, iniciado bajo el patrocinio de Alfonso X, que de nuevo acompaña de un discurso con datos sobre la práctica cinegética en la primera mitad del siglo XVI, y la *Embajada a Tamorlán*, seguida de otra relación de quienes habían intervenido en la expedición y noticias sobre Tamorlán.

En el último tercio del siglo XVII Nicolás Antonio sienta las bases de los estudios bibliográficos, que fructificarán en el siglo XVIII. Concluyó primero la *Bibliotheca Hispana Nova* (1672), basada en obras de los escritores españoles desde el 1500, para lo que se apoya en fuentes de primera mano; por el contrario, su *Bibliotheca Hispana Vetus*, dedicada a los autores que vivieron desde la época de Augusto hasta finales del siglo XV, se publicó postuma e incompleta (1696), con datos procedentes de libros de referencia o secundarios, menos valiosos que los del volumen anterior. Aun así, informa sobre obras desaparecidas, total o parcialmente, como el códice florentino de las *Cantigas*, del que asegura que tiene más de 200, o el *Libro de los Cánones de Albateni*, del que copia fragmentos y dice haber visto un ejemplar ilustrado con figuras. También emite opiniones erróneas o discutidas después, como la atribución a Vasco de Lobeira del *Amadís*, o la adjudicación a Berceo, a quien sitúa en el siglo XI, de una *Vida de San Vicente Levita* y de la *Batalla de Simancas*, error repetido por Velázquez y que rectificará, a finales del siglo XVIII, Tomás Antonio Sánchez.

EL SIGLO XVIII: DESCUBRIMIENTO Y RECUPERACIÓN DE ALGUNOS TEXTOS MEDIEVALES

Con la salvedad de las ediciones de un coleccionista como Argote, el rescate y recuperación de las obras medievales se inicia en el siglo XVIII. Los eruditos, muchas veces bibliotecarios, mencionan los manuscritos que poseen o han pasado por sus manos, esbozan teorías sobre sus autores e incluso transcriben algunos pasajes, pero

solo a finales del siglo cuajan estos estudios en ediciones. Para observar el creciente interés y progresión sobre el tema basta con abrir el *Diccionario de Autoridades*, impreso en 1726; la reducida nómina de autores medievales usada por los académicos refleja los que podían tener más fácilmente a su alcance para la confección de una obra de redacción tan compleja: «Autores de prosa hasta el año de 1200: *El Fuero Juzgo*. Desde 1200 a 1300: *Crónica de San Fernando Rey de España*, *Crónica General del rey don Alonso*, *La Historia de Ultramar*». Desde 1300 a 1400, se añaden algunas crónicas y textos jurídicos, a los que viene a sumarse *El conde Lucanor*, gracias a los dos impresos señalados, y solo se amplía la relación al mencionar los textos del siglo XV. La lista de autores en verso aún es más reducida: «Autores de verso hasta el año de 1200: *El Poema de Alexandro*. Desde 1200 a 1300: *Versos del Rey Don Alonso Décimo*». De ahí pasamos a los autores que escribieron «Desde 1400 a 1500», entre los que incluyen a Garcilaso, sin contar con ningún texto en verso del siglo XIV.

A partir del reinado de Fernando VI se suceden las búsquedas en los archivos nacionales que posibilitan el hallazgo de nuevos códices, como los tres manuscritos del *Libro de buen amor*, las obras de Berceo en los fondos de San Millán, las de López de Ayala en la Biblioteca Real o el *Cantar de mio Cid*, cuya localización indica Cándido María Trigueros en 1766 y del que poseía una copia de principios del siglo XVI hoy perdida. La actitud de estos intelectuales, algunos al servicio de la monarquía, parece formar parte de un amplio plan de reconstrucción del pasado nacional, en el que la literatura solo ocupa una parte del proyecto.

El anticuario Luis José Velázquez (1722-1772) cita en sus *Orígenes de la poesía castellana* (1754) entre los primeros poetas a Gonzalo de Berceo, cuya obra conoce gracias a la edición del padre Vergara, pero atribuye a Alfonso X el *Libro de Alexandre*, que denomina *Libro de la vida y hechos de Alejandro Magno*. De gran interés son los datos que aporta sobre el *Libro de buen amor*: lo describe, copia algunos pasajes y menciona la ubicación de dos de sus manuscritos, el de Toledo y el que perteneció a Gayoso. To-

das estas noticias, y otras nuevas, las completará el padre Martín Sarmiento (1695-1772). En sus *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, publicadas como primero de los dos tomos de sus *Obras póstumas* en 1775, aunque escritas no mucho antes de 1745, el benedictino repasa las referencias sobre el *Libro de Alexandre*, la poesía de Berceo, el *Cantar de mio Cid*, el *Poema de Fernán González*, el Romancero, etc. En su *Disertación sobre el Amadís de Gaula*, inédita, conecta el libro con la épica carolingia, especula con el origen de los nombres de los protagonistas y con la autoría, que trata de situar en su tierra gallega, si bien su juicio no es muy benévolo, como suele ser habitual en el siglo XVIII, de acuerdo con la estela cervantina:

> Pudo el autor del *Amadís de Gaula* atraer los idiotas a su lectura, y de ese libro, como de un caballo troyano, salió toda la canalla de la descendencia de *Amadís de Gaula*, y si Dios y Cervantes no hubiesen atajado ese chorrillo, aun hoy se multiplicarían esos inceptos y perniciosos libros.

En su monumental *Obra de Seiscientos sesenta Pliegos*, amplia miscelánea en ocho tomos escrita entre 1762-1766, incluye diversos comentarios y noticias sobre manuscritos medievales, tanto gallegos como castellanos. Comenta su intervención para que el padre Sebastián de Vergara editara en 1736 la *Vida de Santo Domingo de Silos* de Berceo, alude a una copia del *Poema de Santa Oria*, localizada en la actualidad en una biblioteca privada, de la que transcribe algunos versos, y asegura poseer también un códice de la *Vida de San Millán*. Copia el manuscrito que le ha prestado el duque de Alba sobre la *Vida de San Ildefonso* del Beneficiado de Úbeda, del que reproduce varias estrofas. Informa, como había hecho Velázquez, sobre los dos manuscritos mencionados del *Libro de buen amor*, y asegura haber leído la obra en el ejemplar que le prestó Gayoso. Pese a no tener un conocimiento directo del *Libro de Alexandre*, es capaz de establecer sus fuentes, el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon y «el poema francés de la vida de Alexandro», y de conje-

turar la fecha de composición así como de rechazar la autoría de Alfonso X, defendida por los eruditos del siglo XVII, como José Pellicer y Nicolás Antonio. Por último, recuerda «el más antiguo cantar paralelístico de la Edad Media», que, inserto en la *Crónica de Avila*, nos transmite el eco de las quejas que cantaban en los corros las «mozas de cántaro y pandero» por el olvido de las proezas de los héroes locales: «Cantan de Olivero /, cantan de Roldán, / e non de Zorraquín Sancho / que fue buen barragán». La poesía medieval, en especial el mester de clerecía, va saliendo del silencio en el que andaba sumida durante los siglos XVI y XVII, aunque faltaba el impulso editor que permitiera leer estas y otras obras.

José Rodríguez de Castro (1739-1789) quien, junto a Juan Antonio Pellicer (1738-1806) y Tomás Antonio Sánchez (1723-1802), trabajaba en la Biblioteca Real, es autor de la *Biblioteca española*, en la que continúa la estela de Nicolás Antonio, cuyas bibliografías se verían reeditadas, la *Nova* en 1783-1788 y la *Vetus* en 1788, ampliada gracias a la colaboración de Francisco Pérez Bayer (1711-1794). En el volumen inicial de Rodríguez de Castro (1781), dedicado a la obra de los judíos en España, incluye la primera descripción del contenido del códice único del *Cancionero de Baena*. Edita los poemas breves atribuidos a su compilador y los de autores judíos; menciona el título de las poesías de escritores cristianos así como la primera y la última de las estrofas. Se trata, dice, de una abundante colección en la que destaca la «elegancia y sales de la lengua», «los sutiles conceptos de sus autores y diferentes noticias históricas nada comunes». También informa del contenido del códice k-III-4 de la Biblioteca de El Escorial, en el que se incluyen el *Libro de Apolonio*, la *Vida de Santa María Egipciaca* y el *Libro dels tres Reys d'Orient*. En su conjunto, algunos de los escasos textos rescatados lo habían sido por motivos diferentes a los literarios; en 1736 el benedictino Sebastián de Vergara editó la *Vida de Santo Domingo* de Gonzalo de Berceo, aunque en realidad la publicación, junto a otras dos obras procedentes de Silos, solo perseguía ensalzar a su orden. Por su parte José Cevallos y Ruiz de Vargas (1724-1776) preparó para la imprenta el *Prohemio e carta*

del Marqués de Santillana, si bien nunca llegó a manos de los lectores.

La colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV, «ilustradas con algunas notas e índice de voces anticuadas», de Tomás Antonio Sánchez (1723-1802) marca el comienzo de un proceso de búsqueda de textos todavía no finalizado. La obra, publicada por el impresor Sancha entre 1779-1790, ocupa cuatro volúmenes, distribuidos como sigue, con la salvedad de que permaneció inédito el quinto dedicado al *Rimado de palacio*: vol. 1, *Poema de mio Cid* (1779); vol. 2, Poesías de don Gonzalo de Berceo (1780); vol. 3, *Poema de Alexandro* (1782); vol. 4, Poesías del Arcipreste de Hita (1790). Bibliotecario de Carlos III y académico de número de la Real Academia Española, compartía con Sarmiento idéntica curiosidad por los textos antiguos. En la introducción al volumen primero, edita el *Prohemio e carta* de Santillana, precedida de una biografía de su autor, de una relación de sus obras y de interesantes comentarios sobre la lírica trovadoresca. Sitúa el *Cantar de mio Cid* «hacia los finales del siglo XII», y realiza atinadas observaciones sobre el colofón, que considera del copista. En los siguientes volúmenes discute la autoría del *Libro de Alexandre*, rechaza su atribución a Berceo, inclinándose con reservas por Juan Lorenzo de Astorga. En el último menciona ya los tres manuscritos del *Libro de buen amor* al tiempo que cita una misteriosa edición en poder de un librero londinense. Para la suya se sirve del manuscrito de Salamanca, aunque recorta la obra «para no ofender a los lectores».

Con independencia del método usado, la seriedad de su trabajo también deja paso a la broma erudita de su cosecha. Su edición de los poemas de Berceo (1780) finaliza con un «Loor de don Gonzalo de Berceo» en 44 cuadernas, al que precede, como en los demás casos, un comentario: «Pónense aquí los versos siguientes, así porque contienen un elogio de don Gonzalo de Berceo, como también porque la versificación, el lenguaje, el estilo, la sencillez, el ripio y comparaciones representan una antigüedad igual a la de nuestro poeta». El mismo Sánchez nos brinda la pista correcta al anunciar que la etimología del nombre de Soria de la copla 31

«despide no sé qué tufo de moderna, por donde se puede maliciar que el autor del elogio no es tan antiguo como aparenta el estilo de sus versos». La ciudad habría tomado el nombre de la Santa, pero «juntando la S con la O», como advierte en la nota 8, aunque «como quiera que sea, lo cierto es que yo poseo el manuscrito que contiene esta poesía; y que la letra, la tinta, el papel y todo, dan sobrados indicios de ser posteriores al siglo XIII, y aún me atrevo a asegurar que al XIV. Pero, ¡cuántas copias modernas se conservan de escritos antiquísimos, cuyos originales han perecido o no se sabe en qué archivo los roe la polilla, en qué librería los sepulta el polvo, o en qué rincón los oculta la ignorancia!».

A la hora de valorar su esfuerzo conviene recordar que, de las catorce obras que edita, solo dos eran conocidas, *La Vida de Santo Domingo* y el *Prohemio e carta*, adelantándose muchas veces a su época con sus observaciones sobre historia de la lengua. Su pionero trabajo no tuvo en su momento la repercusión merecida, aunque servirá de inmediato para la antología de textos preparada por A. Capmany en su primer volumen del *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española* (1786-1792). En la obra pretende «dar al público una colección completa y general de fragmentos escogidos de prosa de los escritores más acreditados por su lenguage desde la formación del romance castellano hasta este siglo». La colección propiamente dicha comienza en el siglo XVI, pues todo lo anterior «más pertenece a la historia de la lengua, esto es, a su formación y sus progresos y a un curioso alarde de estilo de cada siglo que no a ordenación de dechados para nuestra imitación» (p. 24). Como para los primeros siglos carece de modelos «prosaicos» utiliza ejemplos de composiciones en verso por lo que emplea la colección de Tomás Antonio Sánchez y otros textos medievales ya editados, precedidos de sus introducciones. Transcribe algunos pasajes, «de los menos inelegantes y bárbaros» del *Cantar de mio Cid*, pues «es escusado buscar en esta obra hermosas imágenes ni pensamientos brillantes»; elogia la «tosca sencillez» de algunos versos de Berceo, pero acusa a Pero López de Ayala de tener un «estilo árido y desaliñado»; por el contrario admira «las gracias del estilo, sujetas a una gran precisión,

y la claridad y soltura de narrar las cosas» del inventado *Centón epistolario*, atribuido a Fernán Gómez de Cibdadreal.

Debemos, pues, al siglo XVIII el rescate bibliográfico y editorial de la literatura medieval, aunque sus textos no pudieran ser recomendados como modelos para sus contemporáneos, por motivos no solo lingüísticos. En este sentido resulta muy significativo lo sucedido con *La Celestina*. Aunque durante los primeros años apenas tuvo problemas con la Inquisición, esta mandó expurgar breves pasajes en diversas ediciones de los siglos XVI, XVII y XVIII, siendo los más conocidos los siete incluidos en el índice de Zapata de 1632, en unos tiempos de mayor celo para los libros no solo obscenos sino también amatorios, como recoge el índice de Sotomayor (1640). Ahora bien, en el siglo XVIII, se denunció a un pintor de Bilbao, Luis Paret, por la tenencia de libros prohibidos, y aunque *La Celestina* estrictamente no lo estuviera, se ordenó que fuera examinada por los censores del Santo Oficio. Tras su revisión, se desaprueban tres aspectos fundamentales: «los términos sucios o impuros con que se refieren los sucesos», sus propuestas «injuriosas a las personas eclesiásticas y religiosas sin excepción», y sus «doctrinas escandalosas, impías, ofensivas de los oídos piadosos». Ante la imposibilidad de realizar un expurgo generalizado, se propone su prohibición, aceptada el 1 de diciembre de 1792, con posterior edicto de 3 de febrero de 1793.

EL SIGLO XIX O EL NACIMIENTO DE LA FILOLOGÍA MODERNA

La lenta recuperación de textos tanto por autores españoles como extranjeros, y la revalorización literaria de la Edad Media prosigue en el siglo XIX con un sustancial cambio de actitud. Como es bien sabido, la época se convirtió para los románticos en el periodo histórico más admirado, una vía para escapar de la realidad presente pero también un camino para descubrir el verdadero espíritu nacional (*Volkgeist*). En esa nueva visión, se revalorizó la literatura española en la que percibían unas características convertidas des-

pués en tópicos: contacto con lo oriental, fantasía, costumbres exóticas y caballerescas, importancia de lo popular más primitivo, etc. No parece casual que Bouterwek dedicara en 1804 un volumen a la *Historia de la poesía y de la elocuencia española*, es decir, a la *Geschichte der spanischen Poesie und Beredsamkeit*, inserto en un contexto mucho más amplio. España se convertía en el país de los románticos, y su literatura constituía la realización ideal de su programa. En este contexto, Jacob Grimm (1815) publica la *Silva de romances viejos* (basada sobre todo en el *Cancionero de Amberes* de 1555), entre los que destaca el de doña Alda, el de la Infantina y el de Gaiferos. En el mismo ámbito, Depping daba a la luz su *Romancero* (1817), mientras que Friedrich Diez (1818) editaba los *Altspanischen Romanzen* (*Antiguos romances españoles*). Sin entrar en sus vicisitudes, en 1825 se reeditaba la *Colección de los más célebres romances antiguos españoles, históricos y caballerescos*, «publicada por G. B. Depping, y ahora considerablemente enmendada por un español refugiado» (Londres, 1825), en cuyo tomo segundo se leía lo siguiente: «El español que publica esta edición [Vicente Salvá] ha corregido el testo y ha traducido del alemán el prólogo y notas de Depping, añadiendo algunas que ha creído necesarias».

En la Península no se dejan notar con la misma intensidad los efectos de esa admiración, mientras que en Inglaterra son visibles entre los compatriotas exiliados. Las páginas que José María Blanco White dedica en la revista *Variedades o Mensajero de Londres* a la literatura medieval española (1824) nos muestran su aprecio por la nota imaginativa y orientalizante —perdida en los siglos siguientes—. Para corroborarlo, elige dos cuentos de don Juan Manuel, la historia de don Illán y la del conde Rodrigo el Franco, mientras que entre los romances selecciona los de tema morisco. Pero también estima los valores literarios de *La Celestina*, a la que considera la segunda obra en importancia de nuestra literatura tras el *Quijote*, al tiempo que destaca la capacidad de Jorge Manrique para encontrar un lenguaje poético natural carente de afectación.

Sin detallar las variadas antologías poéticas, repasadas después por Menéndez Pelayo en la *Antología de poetas líricos castellanos*,

sobresalen, por la importancia y «autoridad» de su colector, las *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días* recogidas por Manuel José Quintana (1772-1857), quien en 1830 reimprimía la edición publicada en 1808, en plena guerra de la Independencia, llena de erratas. En el prólogo, se lamentaba de que el Cid no hubiera tenido su Homero, criticando la rudeza, lengua, métrica, etc., del *Cantar* aunque destacaba fragmentos bien elegidos, al tiempo que seleccionaba el comienzo de los *Milagros* de Berceo, la maya del *Libro de Alexandre* y estrofas del *Libro de buen amor*. Mediatizado por su estética y lastrado por los habituales desconocimientos lingüísticos de la época, considera los poemas medievales venerables antiguallas, objetos de aproximaciones eruditas, filosóficas, gramaticales o históricas, a los que «el poeta, sin gastar tiempo en estudiarlos, saluda con respeto, como a la cuna de su lengua y de su arte». Para su antología solo elige versos del *Laberinto* de Mena, varias poesías del Marqués de Santillana y las *Coplas a la muerte de su padre* manriqueñas, muy lejos de la visión literaria que despertaban por la misma época otros textos literarios españoles en Europa.

Eugenio de Ochoa, residente en París, se convierte en el principal colaborador de la *Colección de los mejores autores españoles antiguos y modernos* impresa por Baudry desde 1837, en donde edita el *Tesoro de los cancioneros y romanceros españoles* (1838); incluye romances y villancicos, unas *Rimas inéditas del Marqués de Santillana y otros poetas del XV* (1844) y un *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París* (1844). En la sección quinta, «Amena Literatura», informa sobre diversos códices, en su mayoría poéticos, como el del *Cancionero de Baena*, que publicó con J. Pidal (1851), o el de la *Coronación* de Juan de Mena, pero también da noticias sobre la *Crónica del infante Adramón*, libro de caballerías compuesto hacia 1520-1530, solo hace unos años editado.

La misma colección acoge los *Orígenes del teatro español* (1838) de Leandro Fernández de Moratín, obra postuma, en la que el autor, tras su «Discurso histórico» preliminar, incluye un catálogo y edita piezas teatrales de autores anteriores a Lope, como Rodrigo

Cota, Juan del Encina, etc. Pretende rellenar un vacío, extendiéndose sobre el tema de acuerdo con un esquema tradicional: orígenes, desarrollo y decadencia. De su panorama excluye *La Celestina* por considerarla una novela, apreciación que continuará Menéndez Pelayo, y aunque censura componentes que no se ajustaban a su concepción, le prodiga numerosas alabanzas. Al hilo de su argumentación, expone las causas de la decadencia teatral sucedida a partir de 1540: falta de estímulos, afición a lo maravilloso y espíritu de devoción mal entendida. El segundo de los motivos le da pie para lanzar un excurso negativo sobre los libros de caballerías, de los que incluso presenta un extenso catálogo. También incluye unas curiosas notas con las que pretende aclarar puntos «pertenecientes a nuestra antigua literatura mal entendidos hasta ahora, o del todo ignorados». En estas anotaciones repasa otros géneros y discrepa de lo divulgado en su tiempo (conocía la labor de Velázquez y de T. A. Sánchez).

Así, el *Cantar de mio Cid* «fue escrito por desconocido autor a mitad del siglo XII, como lo manifiesta su misma rusticidad. En él todo es deforme: el lenguaje, el estilo, la versificación y la consonancia. La única regularidad que se advierte (y no es plausible en un poema) es la de haber seguido en su narración el orden de los sucesos según los refiere la historia». Pero no siempre sus valoraciones son del mismo calado; aparte de señalar como antecedente del episodio de don Melón y doña Endrina de Juan Ruiz el *Pamphilus de amore*, advierte con acierto que lo convirtió en «obra nueva». Su discurso, que va más allá de los orígenes del teatro, presenta notas eruditas y apreciaciones personales de sus muy amplias lecturas, prolongación de la estética del siglo XVIII, avalada por su autoridad.

En los últimos años del reinado de Fernando VII parecen asentarse en España las corrientes románticas, que revalorizan los textos primitivos más próximos al «pueblo y al carácter nacional», los géneros de inspiración popular y colectiva, como los romances, que tanto habían atraído a los hispanistas alemanes, postura que, con ciertas variaciones, atraviesa todo el siglo XIX y buena parte del siglo XX, condicionando las líneas maestras de la investigación lite-

raria. Se recuperan las series literarias que mejor traducen la propuesta romántica del *Volkgeist*, entre las que no están la clerecía ni la ficción caballeresca, considerada imitación extranjera, como se desprende de las observaciones de Agustín Durán.

En el «Discurso preliminar» a su edición de «Romances caballerescos» (1832), Durán califica el *Cantar de mio Cid* con términos como «desaliño y rudeza»; asimismo presta escasa atención a los poemas de Berceo y al *Libro de buen amor*, «compuestos por hombres del arte», es decir, representativos de creaciones artificiales, alejadas de la auténtica poesía del pueblo. Después, enfrenta a Roldán y los Doce Pares con protagonistas castellanos como el Cid (romanceril), lo que facilita una contraposición maniquea. Por un lado, destacan los héroes épicos originarios, auténticos, populares e incluso democráticos en su interpretación, por ejemplo, el Campeador. Frente a él se alzan otros más refinados, cortesanos, aristocratizantes, ficticios, representativos de un feudalismo que en España no fraguó. Los primeros encarnan la auténtica tradición española, robusta y recia, de matamoros, frente a los (falsos) héroes, dedicados a unas prácticas deportivas y extranjeras, ajenas a la tradición española, en la que también incluía los libros de caballerías. La autoridad de Durán influyó en los mejores críticos del siglo XIX, desde el austriaco Wolf, amigo suyo, hasta Milà i Fontanals, Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal. Las principales líneas de su discurso no se entenderían bien sin su liberalismo, de tintes antifranceses, que le lleva a reaccionar contra el canon dieciochesco. En sus postulados se percibe la invención de una España medieval, con sus cortes ¡democráticas!, y una larga debatida ausencia de feudalismo, aspectos que deberán interpretarse en clave política en esta búsqueda de unos orígenes valorados en aras de un futuro deseado.

Las explicaciones literarias se radicalizan y politizan de forma más acusada, en una época en la que se están produciendo cambios fundamentales para la disciplina, sin los que no se entendería su desarrollo posterior. Las modificaciones se intensificaron a partir de la década de los cuarenta, tras la aprobación el 17 de septiembre

de 1845 de un plan general de estudios (el plan Pidal), que trataba de secularizar, centralizar, uniformar y profesionalizar la enseñanza, incluida la universitaria. Los alumnos de Letras debían cursar la asignatura de *Literatura general y, en particular, la española*, mientras que en el doctorado se estudiaba *Literatura española*. No se debe al azar que Gil de Zárate, el artífice de esta reforma, redactara el primer *Manual de historia de la literatura española* (1844) escrito por un compatriota, ni tampoco que mantuviera con él unos estrechos vínculos Amador de los Ríos. La legislación supuso también una renovación administrativa: Filosofía adquiría un rango superior, lo que implicaba la creación o asimilación de cátedras universitarias de Literatura española, repartidas entre los diez distritos en los que se dividía el país. En el escalafón de profesores (1849) destacan los nombres de Manuel Milà (Barcelona) y José Amador (Madrid), cuya plaza adquiría especial relevancia en cuanto los estudios de doctorado se centralizaban en la capital, de modo que así se disminuían los gastos, si bien se trataba también de una decisión política.

Por esta misma década surge la Biblioteca de Autores Españoles (1846). Con una concepción de lo literario enraizada en el siglo XVIII, la fundan los barceloneses Manuel Rivadeneyra (1805-1872) y Buenaventura Carlos Aribau (1798-1862). Desde el mundo privado se promueve una empresa «nacional», percibida así por los coetáneos. Para afirmar su viabilidad, Aribau consigue la suscripción de setenta ejemplares destinados a las bibliotecas e institutos de segunda enseñanza. En sus momentos de mayor penuria, sus apretos económicos están a punto de interrumpir la serie, pero la crisis más aguda se resuelve por la intervención de Nocedal en el Congreso de los Diputados (1856), donde solicita la compra de ejemplares con destino a establecimientos públicos. La literatura, los clásicos, se debaten públicamente en el parlamento, vale decir se identifican como asunto institucional, implícito también desde el inicio de una colección ideada con «pensamiento tan feliz, como patriótico y nacional», según señala *El Español* el 22 de febrero de 1846.

De los 80 volúmenes diseñados, la colección llegó a contar con 70, más uno de apéndices. De ellos muy pocos se dedicaron a la

Edad Media: uno de poesía, reproducción de la colección de Tomás Antonio Sánchez, con correcciones de Florencio Janer, y otro destinado a la prosa, en el que el arabista Pascual Gayangos se limitó a seguir los manuscritos a su alcance en la Biblioteca Nacional, de los que extrajo una edición parcial de don Juan Manuel, los *Castigos de Sancho IV*, colecciones de *exempla*, etc. También publicó otro tomo consagrado al *Amadís de Gaula* y a *Las sergas de Esplandián*, con unos preliminares y un catálogo que constituyen un trabajo pionero mediante el que por vez primera en España se delimita la materia en el campo de la erudición y de la historia literaria, aun contando con los precedentes anteriores de Clemencín (1801) y Moratín. No parece casualidad que Vicente Salvá (1786-1849) o Nicolás Díaz de Benjumea (1829-1884), también entendidos en la materia, hubieran residido durante cierto tiempo en Inglaterra en estrecho contacto con una cultura que había revalorizado este tipo de «ficciones románticas». Su catálogo fue incorporado a otra de las joyas bibliográficas del siglo XIX, el *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos formado con los apuntamientos de don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Barco del Valle y D. J. Sancho Rayón*, (1863-1889).

El conocimiento del inglés de Gayangos le permitió, en compañía de Enrique Vedia, traducir al castellano entre 1851 y 1856 la *History of Spanish Literature* (1849), del norteamericano Ticknor, con adiciones y notas críticas, obra importante que superaba las páginas dedicadas por Bouterwek y por Sismondi (1813), estas últimas también incardinadas en un marco más amplio, el de la *Literatura del sur de Europa*. La novedosa historia de la literatura del profesor norteamericano no fue del todo bien recibida por Amador de los Ríos y Menéndez Pelayo por motivos estéticos e ideológicos, pero constituyó un extraordinario acicate para los trabajos realizados en España. A su vez, sirva su nombre como símbolo de los numerosos hispanistas que desde el siglo XIX hasta nuestros días han transitado, y transitan, por nuestra literatura, sin los cuales ni los textos editados ni la historia de la literatura serían idénticos. Aun nos atreveríamos a decir más: dejando aparte los grandes

maestros de la filología española y los cambios surgidos en los últimos tiempos, una buena parte de nuestros textos medievales ha sido editada o revisada por hispanistas alemanes, franceses, ingleses, belgas, holandeses, suizos, suecos, norteamericanos, austriacos, italianos, etc.

La creación en 1859 de la primera cátedra de «Historia crítica de la literatura española» supuso una nueva orientación en los estudios literarios medievales, gracias al impulso que recibieron por parte de su primer titular, José Amador de los Ríos. Entre 1861 y 1865 aparecen los siete volúmenes de su *Historia crítica de la literatura española*. Dividida en dos ciclos de muy desigual extensión, el latino y el castellano, en el segundo distinguía dos grandes subciclos, de nuevo muy desequilibrados: el primero comprendía toda la Edad Media mientras que el último se extendía desde el siglo XVI hasta sus dias. Los volúmenes editados, que solo abarcan el primer ciclo y llegan hasta 1500, constituyen la más completa historia de la literatura medieval de su época, de la que todavía hoy pueden extraerse datos valiosos. Las páginas finales de cada tomo incluyen apéndices, «Ilustraciones», en los que incorpora notas eruditas o edita pasajes inéditos, como fragmentos de la *Representación de los Reyes Magos*, o del *Libro de buen amor*, que el celo moralizante de Tomás Antonio Sánchez había evitado, el cuento de don Pitas Pajas o el Episodio de las horas canónicas, al mismo tiempo que relatos breves, como el *Carlos Maynes*, junto a una acertada selección de cuentos.

En el repaso de sus precedentes, alababa que ese extraño escritor, George Ticknor, consagrado a la adquisición de libros raros, hubiera superado la tradición anterior, pues había llegado a reunir «muchas y muy peregrinas noticias, aun para los que llevan el nombre de eruditos». Ensalzaba su nueva documentación, pero le criticaba la ausencia de plan y método, por carecer de un pensamiento trascendental que le sirviera de norte, sin que se descubran «las huellas majestuosas de aquella civilización que se engendra al grito de patria y religión en las montañas de Asturias, Aragón y Navarra, se desarrolla y crece alimentada por el santo fuego de la fe y de la

libertad, y sometiendo a su imperio cuantos elementos de vida se le acercan, llega triunfante a los muros de Granada y se derrama después por el África, el Asia y la América con verdadero asombro de Europa» (I, LXXXIX). Esta mezcla de evolucionismo literario —nacimiento, desarrollo y crecimiento— al servicio de argumentos previos ideológicos —patria y religión, fe y libertad—, refleja la politización de los principios que subyacían en la articulación de una historia literaria «patriótica».

La regulación de la enseñanza, la aparición de colecciones de textos y el surgimiento de manuales españoles y extranjeros, resultan, entre otras cosas, buenos indicios de la renovación de la historia literaria, que habían afectado especialmente a la Edad Media. El interés suscitado durante el Romanticismo se extendió a la segunda parte del siglo XIX, época bien estudiada en la que abundan referencias, trabajos y ediciones de textos medievales y de épocas posteriores, favorecidos por las numerosas iniciativas regionales o nacionales que los trataban de difundir. En palabras de Menéndez Pelayo, el medievalismo se había renovado extraordinariamente «en España y fuera de España». En esa transformación, solamente nos detendremos brevemente en tres figuras señeras, Manuel Milà i Fontanals (1818-1884), Marcelino Menéndez Pelayo (1856-1912) y Ramón Menéndez Pidal (1869-1968).

El primero fue romanista, editor de textos medievales y populares, poeta, crítico interesado en la literatura coetánea, militante y representante del romanticismo liberal barcelonés, si bien hacia 1838-1840 engrosó las filas del moderantismo y el catolicismo. Para nuestro interés, en su extensa obra destacan tres ejes en los que deja importantes e influyentes publicaciones, reveladoras de las principales literaturas por las que estaba interesado: la literatura popular tradicional (*El romancerillo catalán*, 1853), la cortesana (*De los trovadores en España*, 1863), y la heroica popular (*De la poesía heroico-popular castellana*, 1874), campos difíciles de deslindar, en los que se movía con soltura. Su discurso se encamina hacia un ámbito «científico» más moderno, con un método riguroso, una sólida documentación e información bibliográfica, unida a una pro-

sa menos retórica y a unos presupuestos menos doctrinarios, sin que estos tampoco lleguen a faltar. Se convirtió en uno de los críticos españoles de su época más reputados en el extranjero, cuyo aval sirvió a su discípulo Menéndez Pelayo para entrar en contacto con los mejores representantes de la naciente filología europea, comenzando por uno de sus más rigurosos iniciadores, Gaston Paris.

El libro dedicado a la poesía heroico-popular castellana, realizado en plena madurez, resulta paradigmático de su capacidad interpretativa, del empleo de fuentes documentales e información histórica al servicio de sus tesis, de improntas románticas. De acuerdo con sus conclusiones, que marcaron pautas decisivas, Castilla tuvo una poesía heroica de asunto nacional y de espíritu y estilos análogos, compuesta de extensos relatos, los cantares de gesta, algunos conservados y otros trasvasados a las crónicas históricas (Bernaldo, infantes de Lara, Fernán González). Sus protagonistas son ante todo guerreros, cristianos y españoles, esforzados campeones de la patria frente a los enemigos extranjeros invasores o los vecinos musulmanes. El punto de partida de la épica constituye un hecho notable, en un principio impregnado de carácter histórico y carente de invenciones y ornatos. Aunque está creado poéticamente, escasea lo maravilloso y la galantería, sin que la mujer se comporte con la «grosera desenvoltura» de las narraciones francesas. Esta poesía es esencialmente castellana, no tanto por la lengua, como por el espíritu. Triunfó en época tardía y la historia escrita llegó a cortarle el vuelo, limitación y pobreza que evitó los defectos de la decadencia.

La evolución y características de los posteriores romances derivados de la épica se deben a la época, a la tradición oral, a la influencia de la poesía lírica y artística, a la interferencia de los editores y a la huella de las obras escritas. «Así medró aquella encantadora forma de poesía narrativa, tan característica (aunque en lo esencial no privativa) de la literatura castellana, que con razón anduvo solícita en recogerla y conservarla.» Su apogeo coincidió «con el más vivo fervor del espíritu nacional, que era, ya no solo castellano, sino de todos los pueblos de España recientemente hermanados». En su

opinión, más tarde decayó el género y esta poesía heroico-popular se convirtió, por un lado, en cortesana y artística, y por otra parte, en vulgar y chabacana. Quedaban así marcadas unas líneas asumidas por los críticos posteriores, algunas de las cuales han llegado hasta nuestros días.

El santanderino Menéndez Pelayo (1856-1912) heredó de su maestro Milà, y compartió con su condiscípulo y amigo, Rubio, entre otros múltiples aspectos, su interés por la literatura medieval, aunque sus preferencias personales se dirigieran hacia el siglo XVI. Sin embargo, fue constante su dedicación a la Edad Media, a la que consagró parte de sus mejores esfuerzos, insertados en sus grandes proyectos, desde su polémica *Historia de los heterodoxos* (1880-1882), a la *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891), pasando por la incompleta *Antología de los poetas líricos castellanos* (1890-1908), o por los *Orígenes de la novela* (1905-1914, cuyo cuarto y último tomo dejó preparado). La importancia concedida al periodo se vislumbra en su famoso programa de oposiciones del 16 de mayo de 1878: de sus 100 lecciones, que abarcan desde la literatura hispano-romana hasta el siglo XIX, 30 están dedicadas a la literatura medieval. En sus planteamientos, subyacen cuestiones de método y de ideología, una parte asumida en Barcelona, en donde, al margen de Milà, tuvo que recibir la influencia ambiental e impersonal del conservador Llorens y Barba (1820-1872), quien reivindicaba el valor de la tradición en la vida de cada país, el volver los ojos al pasado al que se debía fidelidad. Don Marcelino reclamó siempre esta herencia cultural, presupuesto que se entiende bien desde su ideología, desde unos postulados lejanos románticos y desde estos otros más cercanos barceloneses, además de la influencia ejercida en Valladolid por su profesor Gumersindo Laverde (1840-1890), neocatólico y antikrausista. Además, si el siglo XIX se define por su historicismo, el crítico santanderino asumió sus principios, de modo que cualquier tema estudiado solía iniciarlo en sus orígenes para terminar en sus consecuentes.

Los rasgos más destacados de sus proyectos se perciben en su programa opositor, y suelen plasmarse en sus obras extensas: la

concepción de España solo queda restringida por sus límites geográficos, con la salvedad de que incluye también a Portugal, por lo general en asuntos relacionados con la producción castellana, marco no desconocido en la historiografía previa. Esta misma apertura se extiende a sus habitantes, sin que la lengua suponga ninguna restricción teórica, pues el objeto historiable abarca desde la cultura árabe a la hebrea, pasando por una parte de la provenzal; tampoco falta la producción galaicoportuguesa y la catalana, en mayor o menor grado en función del tema tratado. La inclusión de la literatura hispanorromana no le suscita excesivas dudas, pero confiesa, en los *Orígenes de la novela*, sus vacilaciones a la hora de enfrentarse a los escritores judíos y musulmanes, pues no presentan ninguno de los dos elementos definidores del «genio español»: «el substratum latino y el catolicismo». Como tampoco desea dejarlos fuera por su papel de mediadores en la transmisión de ciertas obras, opta por centrarse en los géneros que cultivaron y fueron o pudieron ser imitados por los cristianos. Sus propósitos le planteaban numerosos problemas, derivados en parte de su ignorancia del árabe y del hebreo, por lo que tuvo que servirse de traducciones, sin que esto le impidiera presentar un panorama muy completo para su tiempo.

A su vez, mediante sus grandes proyectos literarios trataba de historiar toda la literatura española, tarea para la que debía partir de los materiales disponibles en su época, los más importantes difundidos a través de la Biblioteca de Autores Españoles (BAE), pues las numerosas publicaciones regionales y de bibliófilos teman distinto alcance. La colección quedó interrumpida por la muerte de Rivadeneyra (1872) antes de finalizar el volumen 64, aunque su hijo Adolfo decidió imprimir las obras comprometidas, terminando la empresa en el tomo 71 (1888). La paralización del mayor proyecto editorial, el poco espacio que le habían concedido a la literatura medieval y a la novela precervantina, sumado al escaso cuidado filológico de los textos impresos, impulsaron a Menéndez Pelayo a la dirección de la Nueva Biblioteca de Autores Españoles, buen ejemplo en su nombre de su continuidad con el pasado al mismo tiempo que de su renovación. La colección se inició con el

primer volumen de los *Orígenes de la novela*, publicado en 1905, año del centenario de la edición del *Quijote*. Partiendo de los escasos materiales de algunos prólogos de la BAE y especialmente del catálogo de Gayangos, que no olvidemos se dedicaba a la ficción «romántica», un concepto bastante más amplio que el de los libros de caballerías por el que es conocido, el crítico santanderino reagrupó la mayoría de estos libros —no solo los de caballerías— en muchos casos de forma novedosa y con criterios más coherentes. La remozada *ordinatio* del conjunto y de los subgrupos, conjuntamente con las obras incluidas en cada uno de ellos, constituye una de las principales aportaciones de los *Orígenes*, de la que era consciente su autor. En su conjunto, con ligeros matices este andamiaje histórico ha pervivido en las principales historias de la literatura, marcando un hito de obligada referencia casi hasta nuestros días.

La *Antología de los poetas líricos castellanos* pretendía ser una historia de la poesía castellana, acompañada de sus correspondientes textos, seleccionados de acuerdo con cuatro criterios primordiales: 1) no omite ningún poema a su juicio bello, si bien no excluye las composiciones secundarias, de las que entresacará lo que sea digno de conservarse; 2) tendrá en cuenta su novedad o la influencia recibida, de suerte que «toda composición que inaugure una forma métrica o un nuevo género lírico o un nuevo procedimiento de estilo, o revele una influencia, puede y debe ser admitida»; 3) incorpora composiciones que «sin valer mucho intrínsecamente, han logrado por una u otra circunstancia ser populares y grandemente celebradas en algún tiempo»; 4) tiene en cuenta su representatividad, que le permite incluir la producción poética «enlazada con notables acontecimientos políticos». La amplitud de criterios y sus saberes históricos propició que su antología constituyese un canon influyente incluso para los escritores finiseculares. Pese a su título genérico, se refiere con preferencia a la Edad Media, pero el marco proyectado desbordaba este ámbito. Por ejemplo, le dedica un capítulo a Gil Vicente y un libro casi íntegro a Boscán representativo del paso a la Edad Moderna, al tiempo que la muerte le sorprendió cuando reunía papeles sobre

Garcilaso, por lo que hemos de suponer que hubiera proseguido con los autores de los siglos áureos.

Para valorarla debe recordarse que estaba dedicada a la lírica, porque a la épica pensaba destinar una colección similar a la de Quintana. En sentido contrario, en el conjunto ocupa un papel preponderante el Romancero: reimprimía con adiciones propias la *Primavera y Flor de Romances* de Wolf, le añadió otro volumen con apéndices y romances recogidos por el santanderino de la tradición oral y finalmente los dos volúmenes suyos, el *Tratado de romances viejos*. En definitiva, más de la tercera parte de la obra se dedicaba al tema, mientras que los autores del siglo XV tenían una representación preponderante. También incluye composiciones sin importar la obra en la que están insertas, a lo que hay que añadir la edición de tratados teóricos, desde el *Arte de Trovar* o el *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina, un capítulo de la *Gramática* de Nebrija o el discurso de Argote sobre la poesía castellana. Sus resultados son coherentes con otras afirmaciones suyas: «El Romancero de Durán es el monumento más grandioso que hasta su tiempo se había levantado a la poesía nacional de ningún pueblo». Por otra parte, pese a los títulos, varios estudios sobre los ciclos carolingio y bretón de los *Orígenes de la novela* fueron usados con mínimos retoques en el *Tratado de romances viejos*, traspaso facilitado por la relación genética establecida en teoría entre épica, romances y libros de caballerías y por los problemas similares planteados.

La producción del santanderino marcó un hito prolongado en el tiempo, por su posterior empleo durante el franquismo y su conversión en uno de sus principales baluartes científicos. Interesado por los estudios comparativos e hispanistas realizados en el extranjero, estaba al tanto de los nuevos instrumentos de trabajo surgidos, se relacionaba con los mejores críticos y había intervenido activamente en la transformación de una parte del panorama histórico de la literatura española. La riqueza que suele acumular carece de parangón en la historiografía española coetánea por sus lecturas, sus profundos conocimientos bibliográficos, unidos a una extraordinaria memoria y a la valoración positivista de los datos.

Pero además supo organizar muy bien y exponer estos materiales mediante una disposición que atrae al lector pese al cúmulo de erudición. En muchos momentos construye su discurso científico también para suscitar interés, como un creador que maneja su prosa con cierta maestría, suma habilidad para engarzar los temas y especial sensibilidad poética para destacar los mejores fragmentos. Por decirlo con sus propias palabras, aplicaba una crítica «con jugo» que procuraba despertar la «curiosidad». Como se ha subrayado, en líneas generales su método comparatista respondía a su convicción de que España no había dejado de ser ni por un momento parte de Europa, y su honradez y altura científica evitó, en gran medida, que sus creencias políticas y religiosas empañaran su criterio casi siempre atinado como crítico e historiador.

Desde comienzos del siglo XIX se estaba fraguando un nacionalismo literario cuyas consecuencias perduran hasta nuestros días a partir de una metodología cambiante en sus presupuestos aparentes pero no en sus premisas. Se eligen las características reiteradas desde la Edad Media hasta el variable presente, seleccionando con mayor o menor rigor y conocimiento los rasgos considerados esencialistas y definitorios, en función de la ideología de cada estudioso, que no es ajena a su época y a determinados grupos sociales. El nunca disimulado y explícito conservadurismo de Menéndez Pelayo no impedía la aplicación de unos amplios criterios culturales, por lo que de forma paradójica la tarea de fijar más sutil y matizadamente ese nacionalismo la realizaron, en gran medida, los krausistas, en especial Menéndez Pidal, maestro y fundador de la escuela filológica española.

Su condición excepcional, su extraordinaria longevidad y la creación de unas estructuras científicas encauzaban unos estudios mucho más profesionalizados y científicos; la solidez de sus métodos, la perduración de una parte de sus ideas a través de sus también influyentes discípulos y las peculiares circunstancias de la dictadura franquista han motivado que su magisterio haya continuado mucho tiempo, por lo que unos criterios de sustratos románticos y noventayochistas se han convertido en premisas intocables hasta

hace bien poco. Y si Menéndez Pidal fue discípulo directo de Menéndez Pelayo, su tarea no se entendería bien sin los trabajos de Milà i Fontanals. Su trayectoria viene marcada por su juvenil interés por el *Cantar de mio Cid*, que le llevará pronto a ampliar sus objetivos al resto de la épica y, para avalar sus tesis sobre las gestas perdidas y su reconstrucción, acudirá al mundo de las crónicas y al romancero; asimismo fundamenta sus hipótesis sobre la tradicionalidad y el «estado latente», es decir, la permanencia, con escasos testimonios o sin ellos, de tendencias lingüísticas, costumbres, tradiciones literarias, que al cabo del tiempo pueden manifestarse activas, lo que propiciará que sus intereses se dirijan hacia el mundo de la lírica primitiva, de modo que considerará demostradas sus teorías con el hallazgo de las «jarchas».

En los últimos años han surgido voces que han pretendido echar por tierra o rectificar algunos de sus supuestos, críticas que descontextualizan a Ramón Menéndez Pidal de su tiempo: la ideología de los románticos alemanes le lleva a buscar las señas de identidad nacional en la cultura del pasado y el contexto finisecular explica su castellanismo lingüístico y literario. Desde el punto de vista ideológico, el neotradicionalismo y sus teorías sobre el «autor-legión», la composición del pueblo, el estado latente y las reelaboraciones y difusión juglarescas, descansan en las tesis del romanticismo alemán de Herder, Schlegel o Wolf, si bien no deben confundirse con él, pero su centralismo lo sitúa en las ideas que se vienen atribuyendo al espíritu noventayochesco por su afán de restaurar la nación e identificarla con Castilla. A partir de premisas habituales en la época, desde la épica castellana se reiteraban peculiaridades, a su juicio, propias de la literatura española: sobriedad, austeridad moral, popularismo, parquedad de lo maravilloso y fantástico, realismo, etc. En la posguerra don Ramón remozó y relanzó sus ideas originarias, momento en el que cobraban nuevas resonancias: se había radicalizado su pensamiento, las infraestructuras académicas e investigadoras anteriores se habían reorientado o desmantelado, desde el franquismo se ensalzaban unos rasgos supuestamente peculiares de la «raza» y había cambiado la estética literaria.

Este esencialismo y castellanismo ha encauzado los estudios literarios medievales hacia unas obras y unos autores frente a otros y ha restringido lo que debiera ser un panorama más plural. El primer y principal campo de interés de Menéndez Pidal fue la épica, que, en su opinión, es solo castellana y es la causa de «la admiración y el crédito» que fue ganando el dialecto castellano sobre los vecinos. No es ahora el momento de discutir los controvertidos orígenes de los cantares de gesta, pero es difícil sostener hoy que estos solo fueran castellanos. Al mismo tiempo, la prioridad de la literatura castellana sobre las incipientes literaturas romances le lleva a obviar ciertos testimonios o a atribuir solo a los copistas los rasgos lingüísticos no castellanos de otros, como ocurre con la *Razón de amor*. ¿Qué hubiera sucedido con la figura del aragonés Fernández de Heredia (m. 1396) si hubiera escrito en castellano? Sus patrocinios literarios y sus mecenazgos artísticos no están a la altura de Alfonso X, pero su extraordinaria labor de traducción y compilación ha quedado postergada hasta fechas recientes, o valorada sobre todo desde el extranjero.

La búsqueda de un carácter étnico, reflejado en los textos literarios hasta la Edad Moderna, guiaba también su atención hacia unos géneros en detrimento de otros. Su ensayo sobre «Algunos caracteres primordiales de la literatura española» (1918) le llevó a concluir que se distinguía por la austeridad moral, la parquedad en lo maravilloso y fantástico, la agudeza, la atención a un público mayoritario, su historicismo y realismo, etc. Significativamente, en su *Antología de prosistas españoles* incluye entre los escritores medievales a Alfonso X el Sabio y sus continuadores, don Juan Manuel, Alfonso Martínez de Toledo y Fernando de Rojas, mientras que para los periodos posteriores recoge fragmentos de Juan de Mariana, el Padre José de Sigüenza, Francisco de Moncada o el conde de Toreno, que difícilmente entrarían en la actualidad en una selección realizada con criterios estrictamente literarios. El historicismo se constituía en un valor por sí mismo, por lo que Menéndez Pidal rechazó, o prestó menos atención, a las obras que le parecían poco hispanas, por no compartir los rasgos perdurables. Ello ha

comportado una distorsión en nuestros estudios literarios, que por un lado se inclinaron a la búsqueda de unos textos perdidos, por otro recalcaron su historicidad y al mismo tiempo marginaron obras que no coincidían plenamente con estas características o que conectaban con paralelos europeos; por ejemplo, si el realismo se convierte en una marca distintiva de nuestra literatura, los textos con elementos maravillosos se consideran más bien debidos a influencias ajenas, y resultan, por tanto, menos interesantes. Asimismo, la constante búsqueda de un público mayoritario encaja mal con la abundante producción poética del siglo XV, de la que solo le interesarán los poemas «popularizantes».

Pese a todo, gracias a su figura la filología española alcanzaba su madurez, se codeaba con los grandes maestros europeos de la disciplina y se conectaba con el positivismo y la lingüística comparada. Sus ediciones del *Cantar de mio Cid* (1908), la *Primera Crónica General* (1906), *Elena y María* (1914), *Poema de Roncesvalles* (1917), etc., y sus numerosísimos trabajos sobre literatura medieval, de los que basta con recordar *Poesía juglaresca y juglares* (1924) o el *Romancero hispánico* (1953), se convierten en hitos imprescindibles con los que hay que contar siempre al abordar estos temas.

En consecuencia, el canon de la literatura medieval, entendiendo por tal una relación de obras y autores considerados más representativos y dignos de estudio y comentario, es un proceso cambiante, condicionado por múltiples variables: desde la propia accesibilidad y supervivencia de los textos hasta factores históricos, ideológicos e incluso de política editorial. Las investigaciones de la Escuela de Filología Española, fundada por Ramón Menéndez Pidal, consolidan una nómina de obras canónicas encabezada por el *Cantar de mio Cid*, Berceo, el Arcipreste de Hita, *El conde Lucanor*, Jorge Manrique o *La Celestina*, junto a la lírica tradicional y el romancero. Se trata de un canon claramente castellanista que responde a una visión de la literatura medieval no muy diferente de la expuesta por don Ramón en sus citados «Caracteres primordiales de la literatura española», y que tiene poco que ver con la difusión de estas obras en la Edad Media, pero que, sancionado por los manuales y por los

planes de estudio, es difícil de someter a grandes cambios, aunque algunos se han producido.

La apertura del canon hacia la poesía de cancioneros o la ficción narrativa medieval ha sido un proceso iniciado en el último tercio del siglo xx, que ha reivindicado para estas producciones el lugar que les corresponde, recordando, a su vez, el enorme éxito que tuvieron en épocas posteriores. Del mismo modo se ha despertado el interés filológico por otros géneros, como el de los libros de viajes, hasta hace poco relegados al olvido o solo estudiados por historiadores o geógrafos, o se presta cada vez mayor atención a los textos escritos por voces minoritarias o marginadas, como las mujeres, siguiendo tendencias críticas iniciadas con éxito por la crítica angloamericana. Pero en última instancia, el canon está también interrelacionado con otros factores culturales, como el sistema educativo y la política editorial, ambos en estrecha conexión. Resulta difícil revisarlo si no disponemos de ediciones accesibles de los textos, aunque su lectura pueda considerarse provechosa en un ámbito académico, pero todavía es más complejo transformarlo o abrirlo hacia nuevas obras o géneros cuando las horas dedicadas a su enseñanza entran en franco retroceso, lo que incide también en las líneas de investigación.

2

CRISTIANOS, MOROS Y JUDÍOS: ENTRE MITOS Y HUELLAS LITERARIAS

Desde el año 711 hasta el 1492 una parte del territorio de la Península estuvo bajo el poder islámico, en el marco de una situación política y cultural muy cambiante durante estos casi ocho siglos. No pueden considerarse como un bloque homogéneo sin tener en cuenta sus distintas etapas históricas, diversos grupos sociales y diferentes territorios. Los primeros invasores, básicamente bereberes islamizados y una reducida presencia de tribus árabes, no pensaban, a tenor de lo que refieren los cronistas musulmanes, prolongar su estancia, pero la debilidad de la monarquía visigoda facilitó su asentamiento en gran parte de la Península, al mando de un emir dependiente del califato omeya de Damasco. Un acontecimiento de tal magnitud será interpretado tiempos después por los cronistas en clave providencial, la «pérdida de España», creando uno de los mitos más fecundos de la historiografía peninsular, cuyos ecos se prolongan hasta la *Reivindicación del conde don Julián* de Juan Goytisolo.

La llegada de Abderramán I (731-788), príncipe omeya superviviente de la caída de su dinastía en Oriente, supuso un hito extraordinario al independizar el emirato de Córdoba (756). La proclamación de Abderramán III (891-961) como califa cordobés, máxima autoridad política y religiosa entre los musulmanes, representa su máximo esplendor. Surge así el «mito de al-Ándalus», según ciertos historiadores, un lugar de tolerancia entre las tres religiones, cuya «convivencia» pacífica facilitó su florecimiento cultural,

del que pronto se beneficia Occidente. La desaparición del califato y su disgregación en poderes locales, los denominados reinos de taifas, entre 1008 y 1086, no implica el principio de la decadencia, pues, en un proceso de *translatio studii*, científicos, filósofos y poetas huyen de Córdoba en busca de refugio en otras cortes, como Sevilla o Zaragoza, posibilitando la continuidad.

Ahora bien, al-Ándalus poseía una cultura y una religión dominantes, lo que propició un fenómeno de aculturación, en el que cristianos y judíos adoptaron la lengua de quienes tenían el poder, su forma de vestir, de escribir, su onomástica, etc., conservando, sin embargo, su religión e incluso, en el caso de los cristianos (mozárabes), su legislación. Por su parte, los judíos desempeñaron un importante y probado papel de «mediadores culturales», sin el cual sería difícil contar hoy con las traducciones al latín o a las lenguas romances, que permitieron que Occidente conociera la ciencia árabe y las principales obras de la Antigüedad. El final del poder político andalusí, y las sucesivas invasiones de dinastías de origen norteafricano, almorávides y almohades, llamadas por algunos reinos de taifas, discurre en paralelo con el creciente avance de los cristianos, con dos fechas emblemáticas: 1085, año de la conquista de Toledo por Alfonso VI, y 1212, el de la victoria de Alfonso VIII en las Navas de Tolosa, que marcan el definitivo avance de las tropas cristianas hacia el sur.

Toledo, capital del reino visigodo y centro científico en la época de taifas, cuya tradición explicaba la pérdida de España, se convierte, tras su conquista, en lugar de encuentro de lenguas y culturas, pero también en simbólico paraíso perdido recuperado de forma feliz. A partir de entonces, la Península se integra en las «rutas del saber» que conectan con Italia, Inglaterra y las regiones meridionales de Francia, por donde transitan en el siglo XII los intelectuales, lejos de sus países, en una y otra dirección, en busca de nuevos saberes y respuestas a sus inquietudes. Durante el reinado de Fernando III, tras la caída de Córdoba (1236) y Sevilla (1248) el territorio en poder árabe se reduce casi al reino nazarí de Granada, situación prolongada hasta 1492, pues la «reconquista» se ra-

lentiza y la frontera permanece bastante estable durante casi doscientos años.

Los ecos literarios de estas circunstancias explican por sí solos ciertos rasgos singulares de nuestra literatura medieval en el marco de la Romania. Sin embargo, a la hora de sopesarlos y estudiarlos nos enfrentamos ante un panorama a veces lastrado por criterios viscerales, ideológicos e ideologizados desde las polémicas ya lejanas entre Sánchez Albornoz y Américo Castro. En los últimos años ha cambiado el horizonte, los conocimientos se han incrementado notablemente, los esfuerzos interdisciplinares se han multiplicado, al tiempo que las posturas más encontradas del arabismo español tradicional hace años que han evolucionado a unos planteamientos más objetivos, a lo que ha contribuido la apertura de la crítica hispánica hacia la comunidad científica internacional. El análisis de las mal llamadas «jarchas mozárabes» refleja bien esta situación, a lo que podrían añadirse otros ejemplos como los modelos árabes del *Libro de buen amor* o del *Libro del cavallero Zifar*.

Los efectos literarios de la «convivencia», aunque es más ajustada la voz «coexistencia», se extienden más allá de la influencia sobre géneros y obras, visible en especial hasta la primera mitad del siglo XIV, para de forma paulatina disminuir, sin que desaparezcan las interrelaciones. La presencia cercana del Otro propicia que en la literatura española moros y judíos tengan una imagen cambiante, pero más próxima y real que en otros textos de la Romania. Poco tiene que ver el moro Abengalbón del *Cantar de mio Cid* con los sarracenos de la *Chanson de Roland*, cuyos rasgos físicos, desde sus grandes narices hasta la piel negra, apuntan hacia la animalidad y lo demoníaco. La maurofobia, más matizada que en otros países, sin borrarse, cede el paso y coexiste con cierta maurofilia, cuyas tempranas manifestaciones se datan en la primera mitad del siglo XIV. Por su parte, los judíos, en especial en la literatura del siglo XIII, suelen presentarse como enemigos religiosos, atribuyéndoles los mismos crímenes y vicios que arrastran desde épocas anteriores.

Las variaciones históricas en los últimos siglos medievales, y el consiguiente cambio de situación entre minorías y mayorías, se re-

fleja en los textos literarios. El avance cristiano supone que la población musulmana de territorios ahora conquistados deba someterse a un poder político distinto, formando parte de una minoría que experimenta la mencionada aculturación, los mudéjares. Entre otras razones, para preservar sus dogmas religiosos, cultivan la «literatura aljamiada», escrita en romance con caracteres árabes hasta el siglo XVII, que tiene su correlato en algunos textos escritos con grafías hebraicas, también en lengua vulgar. Las conversiones masivas de judíos desde los últimos años del siglo XIV y el importante papel de los conversos entre las élites culturales en la primera mitad del XV explican que cobre entidad su «voz», imprescindible para el estudio de los principios del humanismo, con figuras tan relevantes como Alfonso de Cartagena o Diego de Valera. Los tumultos anti-conversos de la segunda mitad del siglo, acentuados por la crisis económica, que culminan con el famoso decreto de expulsión de 1492, propician numerosas acusaciones de criptojudaísmo, cuyas huellas literarias han estado igualmente lastradas por la perspectiva adoptada por la crítica. Con el final de la Edad Media no terminan los conflictos, ni el panorama plurilingüe, ni sus efectos culturales: solo a inicios del siglo XVII se silencian las lenguas semíticas. Al igual que la expulsión de los judíos en 1492 lleva a la diáspora a los sefardíes y sus géneros medievales, como ocurrió con el romancero, la expulsión de los moriscos en 1609 supone que ciertos temas y formas literarias de los Siglos de Oro pervivan en el exilio.

CONSECUENCIAS DE LA TRANSGRESIÓN DEL TABÚ: LA PÉRDIDA Y RECUPERACIÓN DEL PARAÍSO

Los cronistas medievales árabes y cristianos salpican su narración de la conquista islámica con relatos mediante los que pretenden explicar y justificar lo sucedido. Ese mundo legendario se diversifica según su origen, aunque acaban por producirse interinfluencias, y confluencias, hasta consolidarse una respuesta satisfactoria: Es-

paña se perdió por un castigo divino. En una amalgama de motivos y relatos folclóricos, en función de tradiciones, la culpa se reparte entre Vitiza, sus hijos, don Rodrigo, el conde don Julián y su hija o una suma de los pecados de todos ellos. Las principales e importantes tradiciones de estos sucesos perviven más allá de las letras medievales y de las hispánicas.

A don Rodrigo, mal apodado «último rey godo», pese a que según los historiadores contara con sucesores, Agila II y Ardón, hecho intrascendente literariamente, la tradición lo ha responsabilizado de la caída de España. Sus partidarios hispanorromanos, cristianos fervientes, difundieron la leyenda que culpa a su predecesor, Vitiza, y a sus hijos, por haber visto frustradas sus aspiraciones de reinar. Sin embargo, la *Crónica mozárabe* (754) insiste en que la vida depravada de don Rodrigo y su actitud beligerante frente a la Iglesia propició la ira de Dios, justificando así una providencialista «pérdida de España». Sus descendientes habrían facilitado el paso a los moros para que realizaran una expedición de castigo contra él, con la ayuda del conde don Julián, quien le dio un «falso consejo», instándole a que desarmara el reino, como refiere el *Poema de Fernán González*:

> Señor, si tú quisieres mi consejo tomar,
> ¡grado a Dios del cielo, que te fizo reinar!,
> nin moro nin cristiano no t' puede contrallar:
> las armas, ¿qué las quieres, pues non as pelear?
> Manda por tod' el reino las armas desatar:
> d'ellas fagan açadas pora viñas labrar,
> e d'ellas fagan rejas pora panes sembrar;
> cavallos e rocines, todos fagan arar (50-51).

El motivo recuerda la afirmación de San Agustín (*Civitate Dei*, XVII, 13) de que es imposible alcanzar la paz en la tierra y, por tanto, que las espadas se transformen para siempre en rejas de arado.

Poco a poco la figura de Vitiza se desdibuja en la historiografía, recayendo desde el siglo IX el peso de la pérdida de Hispania sobre

don Rodrigo, aunque la *Estoria de España* alfonsí incluye ambas herencias. La segunda, más rica narrativa y míticamente, de origen árabe, contó con el apoyo de los seguidores de Vitiza, que mantenían buena relación con los musulmanes. En el siglo XIII se incorpora a dos obras fundamentales, el *Chronicon mundi* (1236) de Lucas de Tuy y el *De rebus Hispaniae* (1243) de Jiménez de Rada, modelos de la *Estoria de España* alfonsí. En ella se imputan a don Rodrigo dos episodios negativos por la transgresión de un tabú, implícito o explícito, y su *cupiditas*: 1. Violación de un recinto sagrado. 2. Violación de la hija del conde don Julián.

El primero responde a una leyenda oriental, próxima a cuentos de *Las mil y una noches* en los que la ruptura del tabú de entrar en una casa o abrir una puerta enfrenta a su protagonista con la desgracia o la muerte. En este caso se trata de un recinto (en unas versiones casa y en otras palacio o, incluso, cueva) de Toledo, la «Casa de los cerrojos o de los candados», denominada así porque cada vez que se elegía un nuevo rey debía añadir un candado a la puerta. Su construcción se atribuye entre los cristianos a diversos personajes míticos, sobre todo a Hércules, supuesto fundador de la ciudad. La tradición implica la prohibición de abstenerse de penetrar en su interior, seguida por sus antecesores, hasta que Rodrigo, quizá impulsado por el sueño de hallar allí grandes tesoros, decide incumplirla, pese al consejo de sus seguidores. Otras crónicas árabes aluden a una segunda mansión, la «Casa de los Reyes», donde estaban depositadas las coronas de los soberanos anteriores. El ritual de la coronación visigoda implicaría, según el relato, la visita a ambos lugares, para dejar en uno la corona del difunto y en el otro, el candado. Con el tiempo ambos espacios se funden en uno, que cumple las dos funciones, pero todavía a mediados del siglo XV la *Atalaya de las crónicas* de Martínez de Toledo (1398-h. 1468) menciona dos recintos, a los que denomina de forma alternada palacio o cueva, entroncando así con la tradición esotérica y mágica de la ciudad.

La transgresión anuncia el futuro: en el interior de la casa, a veces pintadas en un lienzo guardado en un arca de cristal, otras

veces en las paredes, vio don Rodrigo las figuras de unos guerreros árabes a caballo, preparados para la lucha. El mensaje queda más explícito al ir acompañado de un texto: al tiempo de quebrar las cerraduras, cuando «el arca et el palacio fuessen abiertos et lo que y yazié fuesse visto, que yentes de tal manera como en aquel paño estavan pintadas que entrarién en España et la conqueririén et serién ende señores» (*EE*, I, 307, cap. 553). Asustado el rey, manda cerrar la casa, pero la profecía ya era inexorable. La tradición repite el episodio sin grandes cambios, por lo que sorprende la versión del *Victorial* de Gutierre Díaz de Games, quien ubica en su interior «tres redomas, e que en la una estava una cabeça de un moro, e en la otra una culebra, e en la otra una langosta. E diz que una escritura que dezía que guardasen no se quebrasen ninguna de aquellas redomas; si no, que la que quebrasen, de aquella natura sería estruida toda la tierra» (cap. 5, p. 193).

La segunda transgresión atribuida a don Rodrigo por los cronistas árabes es la violación de la hija del conde don Julián, Florinda, apodada «la Cava», en árabe «prostituta» o «mujer mala» según Cervantes, lo que justifica la ayuda logística prestada por el conde a los musulmanes para cruzar el Estrecho. Esta traición recuerda la costumbre de que las hijas de los grandes del reino se educaran en el palacio real de Toledo, lo que permitió el fatal encuentro entre el rey y Florinda, a la cual «tomó por fuerça et yogol con ella», en palabras de Alfonso X. Según las versiones más repetidas, el padre descubre lo ocurrido, busca un pretexto para sacarla de palacio, regresa a Ceuta y prepara su venganza, en connivencia con los moros. La pasión irresistible, diabólica, aparece ficcionalizada por extenso (→ 25) en la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral (h. 1432), próxima a la crónica de al-Razi:

> Como la Caba era la más fermosa donzella de su casa, e la más amorosa en todos sus fechos, e el Rey la avía buena voluntad, así como la vio echó ojos en ella; e como ella e otras donzellas jugavan, alçó las faldas pensando que la no veía ninguno, e mostró ya cuanto de las piernas, e teníalas tan blancas como nieve, e así lisas que no es per-

sona al mundo que d'ello no atalantase ['enloqueciese'] (I, cap. 164, p. 448).

A diferencia de la anterior, no todos los textos refrendan esta historia amorosa; Gutierre Díaz de Games duda de su autenticidad en el *Victorial* («Esto creedlo vos si quisiéredes, mas yo non lo quiero creer; porque estas tales cosas no las sufre la ley, la razón non las consiente, otrosí el pasar de la mucha gente», p. 194), mientras que otros culpabilizan al personaje femenino, asimilado a otras mujeres fatales que llevan a perder un reino, como sucede en algunas versiones del romance «Amores trata Rodrigo»: «La malvada de la Cava a su padre lo ha contado: / Don Julián, que es traidor, con los moros se ha concertado / que destruyesen a España por le aver assí injuriado». La leyenda atribuye un final trágico a sus protagonistas, que mueren de forma violenta o se suicidan, pero el desenlace más recordado es el de don Rodrigo. Se trata al parecer de una coda cristiana, pues según los cronistas árabes en la batalla de Guadalete muere o desaparece. Sin embargo, según la tradición don Rodrigo huye a tierras lusas, en donde es enterrado, idea reforzada por la *Crónica de Alfonso III*, texto latino de finales del siglo IX en el que se menciona la existencia en Portugal (Viseo) de una tumba cuyo epitafio dice: *Hic recquiescit Rudericus ultimus rex Gothorum*.

La popularidad del episodio se debe a la citada *Crónica sarracina*, en cuya segunda parte se narra el inicio de la reconquista por Pelayo, la penitencia de Rodrigo y el hallazgo de su epitafio. Su expiación, que sigue un estricto régimen de abstinencia, oración y contemplación pautado por un ermitaño, recuerda similares situaciones de la tradición literaria. Por mandato del religioso don Rodrigo debe criar una serpiente de dos cabezas en un cántaro y, cuando haya crecido, encerrarse con ella en una tumba; al tercer día de yacer juntos, una de las cabezas empieza a devorarle el pecho y la otra, «la natura». Este incidente pasa al romancero, como refiere doña Rodríguez en el *Quijote* (II, 33): «que dice que metieron al rey Rodrigo vivo en una tumba llena de sapos, culebras y lagar-

tos, y que de allí a dos días dijo el rey desde dentro de la tumba, con voz doliente y baja: —Ya me comen, ya me comen por do más pecado había». Estos versos no aparecen en ninguna de las versiones recogidas, prueba de la popularidad del episodio y de su vitalidad legendaria.

La derrota de don Rodrigo se funde con el «loor de España», descripción basada en distintos escritores de la Antigüedad latina, Estrabón, Pompeyo Trogo o Plinio, en la que se menciona su ubicación, clima benigno, agilidad de sus caballos fecundados por el viento, etc. El primer elogio autónomo, *De laude Spaniae*, punto de partida de una larga tradición, está insertado por San Isidoro en el prólogo de su *De origine Gothorum* (h. 624). Las huellas del panegírico persisten en crónicas latinas y romances, pero también en el *Poema de Fernán González* (145-157; → 24). Este engarce entre el lamento por la pérdida de España y la alabanza fue establecido por Lucas de Tuy en su *Chronicon mundi* y se convirtió en fructífero tópico historiográfico recreado en el capítulo 559 de la *Estoria de España*, pasaje del que desaparecen las alusiones a hispanos ilustres al tiempo que la prosa cobra una hermosa andadura poética (→ 26).

El episodio, en el que resuenan ecos bíblicos en coincidencia con «plantos» hebreos y árabes por ciudades caídas en manos enemigas, incita a la reconquista de una tierra que, retomando ahora el *Laus Hispaniae*, resulta un paraíso perdido, *quasi Paradisus Domini* en palabras del Toledano. Los árabes se lo arrebataron a los godos injustamente, pero su pérdida correspondía también a un castigo divino; será recuperado por los reyes hispánicos, que así participan de una tarea común: la reconquista. El esquema requiere un hilo de unión entre la monarquía visigoda y la asturiana, bien asentado ya en el siglo IX, para lo que se recuerda cómo Vitiza mató al padre de don Pelayo y el infante huyó a Asturias de forma providencial: «Dios quería guardar en España donde se levantasse acorro e libramiento a la tierra» (*EE*, p. 306). En el siglo XV la denominada «sangre de los godos» manriqueña se mantendrá viva gracias a un interesado neogoticismo; así, Pérez de Guzmán (h. 1376-1460),

buscando en el pasado un ejemplo para el presente, calificará a Pelayo en sus *Loores* de «pequeña centella gótica» de la que salió «tanto resplandor» con el que pudo vencerse a los moros.

LA CULTURA ÁRABE Y SU TRASVASE HACIA OCCIDENTE

Si el primer siglo de la ocupación árabe fue pobre desde una perspectiva cultural, la situación cambió en el IX, momento en el que surge una ciencia arabigoandalusí autóctona, de modo que el califato de Córdoba alcanzó un apogeo intelectual de tres siglos continuado en los reinos de taifas. A la ciudad andalusí llegan las novedades del saber científico islámico y en su corte se reúne una importante biblioteca al tiempo que se protege y apoya a los sabios. Los mismos árabes también habían sido traductores, en especial en Bagdad, donde los califas abasíes habían promovido la traslación de textos desde la segunda mitad del siglo VIII al X. Como resultado se había creado una cultura sincrética, en la que se integraron como propias, reelaboradas y enriquecidas, las aportaciones filosóficas o médicas griegas, la astronomía sánscrita, la alquimia copta o la astrología persa. Del mismo modo se adaptaron colecciones de cuentos de origen hindú o persa, hasta el punto de que muchas veces los árabes, y aún más los cristianos, desconocían la trayectoria previa y el origen de las obras traducidas.

Los cristianos, no solo los hispanos, comienzan a conocer este esplendor científico relativamente próximo y desde los territorios fronterizos, en Sicilia y, sobre todo, en España, se iniciará un largo proceso de transferencia de conocimientos; supondrá un esfuerzo intelectual prodigioso si tenemos en cuenta las enormes carencias lingüísticas que debían superarse, así como la dificultad de las materias traducidas y la falta de técnica y experiencia. Para ello será imprescindible la labor de los intermediarios culturales, miembros de minorías, como los judíos o los mozárabes, conocedores de varias lenguas, que desempeñarán un papel similar al de los cristianos nestorianos en Bagdad. Los primeros beneficiados por este esfuer-

zo serán los monasterios, pero tras el denominado «Renacimiento del XII» y el auge de los estudios en Occidente diversos centros culturales y educativos desearán contar con versiones en latín de las obras científicas que circulaban en el mundo árabe.

Si los cristianos son conscientes de la superioridad de los árabes, estos también lo son de la inferioridad de sus vecinos, para lo que buscan explicaciones. El cadí Sa'id (1029-1070), astrónomo y autor del *Libro de las categorías de las naciones*, donde relaciona el estudio de las ciencias con las condiciones climáticas, se extraña de la escasa capacidad para su cultivo de los pueblos del norte de la Península:

> Dios —¡ensalzado sea!— (les) ha dado un especial patrimonio: la tiranía, la ignorancia y ... la enemistad y la violencia, a pesar de que no viven en la gran zona ártica, donde sufrirían su inclemencia, ni en la ecuatorial, en la que estarían agobiados por la exuberancia de la naturaleza. A pesar de tener sus comarcas próximas a las regiones de clima templado están sin civilizar ... Pero son incapaces de cultivar las ciencias, pues Dios —¡ensalzado sea!— prodiga su misericordia a quien quiere y da sus bienes a quien le parece (ap. Vernet, *El islam*, p. 84).

El esfuerzo traductor se mueve a impulsos, con largos paréntesis temporales y saltos en el espacio, que obedecen, entre otras causas, a cambios históricos y a la labor de ciertos mecenas. El primer paso se dará a mediados del siglo X en los territorios de la Marca Hispánica, en centros monásticos, Ripoll y Vic, donde nos consta la copia y traducción de manuscritos científicos árabes al latín, aunque resulta difícil saber el sistema empleado. Como después ocurrirá con Toledo, el prestigio de Ripoll originará «viajes de estudios», algunos tan famosos como el emprendido por el monje Gerberto de Aurillac, quien estuvo en el monasterio tres años, recomendado por el conde de Barcelona. Su estancia le permitió aprender aritmética y astronomía árabes, para después, tras formarse en lógica en Reims, alcanzar el papado con el nombre de Silvestre II. Su familiaridad con la ciencia árabe le sirvió para cons-

truir un reloj solar, pero también favoreció su leyenda como mago, acrecentada después de su defunción. Se decía que había pactado con el diablo, gracias a lo cual pensaba evitar su muerte, y que había construido una cabeza artificial, capaz de responder a las preguntas, idéntica acusación que se atribuyó a Alberto Magno, a Arnaldo de Vilanova o a Enrique de Villena, cuyos ecos llegan a la cabeza parlante barcelonesa de don Quijote (II, 62).

Desde finales del siglo x y comienzos del xi se modifica el panorama en al-Ándalus: las sucesivas campañas de Almanzor parecen frenar el intercambio científico, reanudado ahora en el valle del Ebro y en Toledo durante la primera mitad del siglo xii. En el siglo xi alcanzó cierta importancia cultural la taifa de Zaragoza, hacia donde huyeron intelectuales cordobeses, que buscaban un ambiente más tranquilo y propicio para el estudio. También los judíos hallaron una atmósfera de libertad religiosa que les permitió asimilar la literatura árabe y adaptarla a su lengua, por ejemplo, Ibn Gabirol (h. 1022-h. 1057) o el filósofo Ibn Paquda (h. 1040-h. 1110). La conquista de las principales poblaciones de la Marca Superior entre finales del siglo xi y principios del xii (Huesca, 1096, Zaragoza, 1118) posibilitará las primeras traducciones y el papel excepcional y divulgador de algunas figuras, como los judíos Abraham ibn Ezra (h. 1089-1167) o el converso Pedro Alfonso (¿1065-1121?). El primero, procedente de Tudela, viajero por Italia y Francia, compuso distintas obras de astronomía y astrología, algunas de ellas en latín; en 1158 se trasladó a Londres, donde también escribió en la misma lengua un libro sobre el astrolabio. El segundo, bautizado en Huesca en 1106, poco después se desplazó por Francia e Inglaterra, siendo apreciado por la valía de sus conocimientos, como reflejan sus contactos con Walcher, prior del monasterio de Malvern, a quien le mostró la forma de medir un eclipse. Al frente de unas *Tablas astronómicas* incluye, a modo de preámbulo, una *Carta a los estudiosos franceses* que refleja su posición innovadora, en la que se dirige a los maestros parisinos con cierto tono de desprecio y superioridad para recomendarles una mayor atención sobre la astronomía árabe.

En Tarazona, conquistada en 1119, se localiza uno de los grandes centros de traducción de obras árabes y hebreas, gracias a su obispo don Miguel (1119-1151) y a Hugo de Santaella, quien tradujo del árabe al latín libros de astronomía, astrología, geomancia y alquimia. Es el único caso de un traductor que dedica sus trabajos siempre a la misma persona, síntoma de estabilidad, confirmada por figurar como miembro del cabildo (1145). El obispo, desconocedor del árabe, parece «un aplicado discípulo» del maestro Hugo. Es posible que en Tudela, donde las comunidades hebrea y musulmana habían alcanzado un elevado nivel cultural, hubiera también algún centro de traducciones. Otro equipo, habituado a verter textos astrológicos (como Roberto de Ketton, arcediano de Pamplona hacia 1143, y Hermann el Dálmata), aceptó el encargo de Pedro el Venerable, abad de Cluny, de traducir el Corán y otros escritos religiosos. Gracias a estos impulsos, en la primera mitad del siglo XII el valle del Ebro sirvió de eslabón entre la cultura islámica y la latina.

Después estas primeras iniciativas se centralizarían en Toledo, en donde quedarían eclipsadas en poco tiempo. Su conquista (1085) descubrió una capital musulmana dotada de ricas bibliotecas, en las que se guardaban versiones árabes de textos filosóficos y científicos griegos. En la ciudad vivía, además, una variada población, multilingüe y multicultural, de la que formaban parte eruditos musulmanes, judíos y cristianos arabizados. Entre estos últimos (los mozárabes), los historiadores diferencian dos estratos: quienes habían permanecido en Toledo durante la dominación musulmana y quienes llegarán tras su conquista, procedentes del sur. Con independencia de su origen, conservan su religión, pero han adoptado la lengua y las costumbres árabes; su presencia se impone sobre otros grupos, hasta el punto de que los cristianos llegados del norte o los grupos de francos o gascones acaban arabizados. A ellos vendrán a sumarse musulmanes heterodoxos que huirán de la intransigencia cordobesa o judíos perseguidos por los almohades. Algunos estudiosos europeos se desplazan atraídos por la ciencia árabe, deseosos de aprender y obtener manuscritos. Entre ellos destaca el testimonio del inglés Daniel de Morley (h. 1140- h. 1210), quien

trabajó en Toledo con Gerardo de Cremona y regresó a Inglaterra cargado de libros:

> La pasión por el estudio me hizo abandonar Inglaterra. Permanecí cierto tiempo en París, pero no vi allí más que salvajes instalados con grave autoridad en sus cátedras, con dos o tres escabeles delante cargados de enormes volúmenes ... Su ignorancia les obligaba a mantener una actitud hierática, pues pretendían mostrar la sabiduría por medio del silencio. Cuando intentaban abrir la boca no hacían más que balbucear. Vista la situación procuré huir de estos riesgos ... Ya que hoy es en Toledo donde se enseña a la gente la ciencia árabe, basada principalmente en el *quadrivium*, me apresuré a dirigirme hacia allí para escuchar a los más sabios filósofos del mundo.

Estas especiales circunstancias, unidas al mecenazgo de algunos arzobispos, como Raimundo de Toledo (1124-1151) o su sucesor Juan (1152-1166), explicarán el impulso dado a las traducciones del árabe al latín, canalizadas por la mítica Escuela de traductores, el «Collège de traducteurs» de Amable Jourdain (1819). Sin embargo, es inverosímil imaginar que contara en el siglo XII con un programa académico, un método sistemático o alguna organización más allá del patrocinio episcopal, aunque no dejan de ser sorprendentes el número de colaboradores, de algunos de los cuales conocemos sus nombres, su variado origen y, sobre todo, los resultados. En la primera mitad del siglo sobresale Juan de Sevilla, «magister Johannes», especializado en textos de astronomía y astrología, pero las tareas se activan en la segunda mitad del siglo con Gerardo de Cremona, quien trasvasa obras de medicina, filosofía, matemáticas, geometría, astrología, astronomía, alquimia, geomancia, etc.

El prólogo al *De anima* de Avicena ha servido para especular sobre los modos de traslado. En él un tal Johannes Avendauth, *israelita philosophus* de identificación discutida, declara: *Me singula verba vulgariter proferente, et Dominico* [Gundisalvo] *archidiacono singula in latinum convertente, ex arabico translatum.* A partir de

este testimonio se ha señalado la colaboración de dos personas: un judío, ignorante del latín, traduciría oralmente primero del árabe al castellano, y un cristiano, desconocedor del árabe, escribiría la versión definitiva. Se trata de una sugerente hipótesis de la que, por falta de datos, desconocemos su alcance: no sabemos si se operó así sistemáticamente o solo ante materias más complejas; en los textos no se han hallado huellas de oralidad; tampoco es inequívoco el término *vulgariter*, que podría referirse al árabe coloquial o incluso a un latín vulgar; por último, Gundisalvo podría requerir la ayuda del judío, pues quizás conociera el árabe hablado en Toledo pero no el escrito, o Avendauth no sería capaz de realizar la versión definitiva latina.

Esta labor traductora transferirá a Occidente las aportaciones transmitidas por los árabes al tiempo que sentará las bases para el futuro romance de inicios del siglo XIII. Las primeras versiones al castellano, iniciadas con Fernando III (h. 1199-1252), quizás incentivadas tras las conquistas de Córdoba (1236) y Sevilla (1248) y el descubrimiento de nuevos manuscritos, alcanzan su apogeo con Alfonso X (1221-1284). Se frenan en el reinado de su sucesor, Sancho IV (1284-1295), cuyos pactos con la corte francesa inclinan el trabajo intelectual hacia modelos más occidentales. Apagados los ecos en Castilla, los trabajos se desplazarán en el siglo XIV hacia la Corona de Aragón, donde se tradujeron al catalán un gran número de obras científicas árabes durante los reinados de Jaime II (1291-1327) y Pedro IV el Ceremonioso (1319-1387); aunque el proyecto no era comparable al alfonsí, pudo servir para satisfacer exigencias universitarias.

El mecenazgo eclesiástico cedió al impulso regio, cuya opción por el uso del romance responde a una política lingüística de muy diversas consecuencias, en especial con Alfonso X. El rey sería consciente de la progresiva ignorancia del latín, incrementada en la corte castellana por la llegada de cristianos arabizados, lo que influiría en su decisión de generalizar el uso de la lengua vernácula en la cancillería. El latín era común entre los «intelectuales» europeos, pero las traducciones en lengua vulgar tenían más difícil repercu-

sión en Europa, quedando su circulación restringida. No obstante, el texto castellano sirvió de partida para nuevas versiones latinas o francesas, como el *Libro conplido*, el *Picatrix* o la *Escala de Mahoma*, casos en los que alcanzan una mayor difusión.

Los nombres de sus colaboradores parecen reflejar este cambio: al lado de los judíos indispensables, Yéhudá ben Mošé, don Abrahem o Samuel ha-Leví, figuran cristianos arabizados o árabes cristianizados, quizá Bernaldo el arábigo, castellanos, el clérigo Garci Pérez, o italianos, el maestre Joan de Mesina o el maestre Joan de Cremona, cuya presencia en la corte alfonsí podía también deberse a la política imperial del monarca; sin embargo, han ido desapareciendo los traductores procedentes de otras zonas más distantes. El reemplazo del latín por el castellano no simplificaría el proceso, ya que el árabe y el castellano pertenecen a troncos lingüísticos diferentes y ambos tenían un estado diverso de evolución; por tanto, seguiría siendo necesaria la intervención de un equipo de co-traductores, como expresan prólogos y colofones, y posteriormente, en ocasiones, de un «emendador» que ejercería las labores de corrector, papel asumido a veces por el propio rey. En el prólogo del *Lapidario*, tras explicar el hallazgo del libro (→ 23), se nos indica el procedimiento seguido para traducirlo:

> Et óvol' en Toledo, de un judío que l' tenié ascondido, que se non querié aprovechar d'él, nin que a otro toviesse pro ['provecho']. Et de que este libro tovo en su poder, fízolo leer a otro su judio, que era su físico ['médico'] et dizienle Yhuda Mosca el Menor, que era mucho entendudo en la arte de astronomía, et sabié et entendié bien el arávigo et el latín. Et de que por este judío, su físico, ovo entendido el bien et la grand pro que en él yazié, mandógelo trasladar de arávigo en lenguaje castellano por que los omnes lo entendiessen mejor et se sopiessen d'él más aprovechar. Et ayudol' en este trasladamiento Garci Pérez, un su clérigo que era otrossí mucho entendudo en este saber de astronomía (p. 19).

Entre las materias traducidas siguen primando las científicas, en especial las obras sobre instrumentos de astronomía y astrolo-

gía, para cálculos, etc., temas prioritarios para Alfonso X, quien muestra un menor interés hacia la religión. No obstante, la *Escala de Mahoma* reelabora un viaje nocturno de Mahoma a los cielos a partir de un oscuro versículo del Corán, combinando elementos escatológicos, cosmológicos, etc. Habiéndose perdido el original árabe y su traducción castellana, resulta de gran valor la versión latina y, sobre todo, la francesa, obra del notario y escritor regio Buenaventura de Siena. Con independencia de la polémica en torno a su posible uso por Dante para construir la *Divina Comedia*, la obra se inscribe en la atracción medieval por la literatura de visiones y viajes al otro mundo.

Los árabes no se habían preocupado por traducir textos literarios griegos, quizá por la dificultad para reproducirlos, pero habían asimilado una amplia literatura didáctica y moralizante de procedencia diversa, en forma de colecciones de sentencias o de cuentos, próximas a la tradición árabe del *adab*, reunión de dichos, ejemplos que exponen normas de ética profana, urbanidad, etc. En los mismos círculos traductores de Bagdad, donde se volcó al árabe gran parte del pensamiento filosófico griego, se adaptaron también un amplio caudal de apócrifos, o al menos así considerados hoy. A los grandes filósofos, Platón o Aristóteles, se les atribuyen sentencias y epístolas en las que se condensa y, por supuesto modifica, su pensamiento filosófico o político. Ambas corrientes circulan por idénticos cauces: a Hunain ibn Ishaq, en castellano «Joanicio, fijo de Isaac», importante médico y traductor del siglo IX, se le deben cuidadas versiones al árabe de las obras de Galeno o de Aristóteles, pero también una recopilación de sentencias atribuidas a sabios griegos, el *Kitab adab al-falasifa*, origen de nuestro *Libro de los buenos proverbios*.

Otras colecciones obedecen a pautas similares, como el célebre *Sirr al-asrâr*, traducido por Yuhanna Ibn al-Batriq, transformado en la *Poridat de las poridades* castellana. La obra se presenta bajo la forma de una supuesta epístola enviada por Aristóteles a su discípulo Alejandro Magno, en la que se integran desde cuestiones referidas al gobierno a temas médicos, dietéticos, tácticas de combate,

etc., ampliables con facilidad. La unión de ambos nombres, Aristóteles y Alejandro, explica su gran popularidad en toda Europa, en la que la Península desempeñó un papel fundamental. Aquí se realizó la primera traducción latina hacia 1125, atribuida a Johannes Hispalensis, mientras que la *Poridat* se considera la primera realizada directamente desde un manuscrito árabe a una lengua occidental.

Estas y otras obras ya mencionadas, como el *Libro de los buenos proverbios*, la *Poridat de las poridades* o los *Bocados de oro*, se traducen al castellano a lo largo del siglo XIII y a finales del mismo siglo comienzan a difundirse recopilaciones similares por la Corona de Aragón, como sucederá con el *Llibre de paraules e dits de savis e filosofols*, compilado por Jafuda Bonsenyor para Jaime II, o el *Llibre de doctrina del rey Jaume d'Aragó*. Por último, a estas obras sapienciales vienen a sumarse las traducciones de dos colecciones de cuentos, el *Calila e Dimna* y el *Sendebar*, cuyo remoto origen se puede fijar en la India o Persia, pero que circulan ya en árabe en el siglo VIII. La primera adquiere la forma conocida por Occidente alrededor del 750 d. C., cuando Ibn al-Muqaffa', persa islamizado, adapta la versión pahlevi al árabe y añade varios capítulos. Las circunstancias de la difusión peninsular de estos textos difieren de las que rodean las obras científicas, un problema no resuelto por la crítica. Para un sector mayoritario se trata de versiones realizadas directamente a partir de originales árabes, restando credibilidad a afirmaciones como las que sirven de pórtico al *Libro de los buenos proverbios* o de colofón al *Calila e Dimna*:

> Y trasladó este libro Joanicio, fijo de Isaac, de griego a arávigo y trasladámosle nós agora de arávigo a latín (*LBP*, p. 41).

> Et fue sacado de arávigo en latín, et romançado por mandado del infante don Alfonso, fijo del muy noble rey don Fernando, en la era de mill et doscientos et noventa et nueve años (*Calila*, p. 399).

A diferencia de lo habitual en los textos científicos, desconocemos los nombres de los traductores, lo que no implica un trabajo

menos riguroso. Cuando se han podido cotejar con los modelos árabes, caso del *Calila e Dimna*, se advierte que el texto alfonsí respeta el original, sin enmiendas religiosas ni adiciones. Las diferencias se descubren, sin embargo, en obras que pudieron traducirse fuera del escritorio alfonsí, como el *Sendebar*, cuyo texto contó con el mecenazgo del infante don Fadrique (1224-1277), hijo también de Fernando III. Sea como fuere, esas versiones castellanas ayudaron a la configuración del discurso prosístico y narrativo del siglo XIII, en ámbitos de recepción diferentes de los actuales. Para Alfonso X y para los lectores coetáneos, además de colecciones de fábulas o proverbios, correspondían a unas guías de conducta que afectaban a los gobernantes y a sus súbditos, confluyendo así con los espejos de príncipes. El afán por traducirlas se inscribe dentro del ambicioso proyecto alfonsí por construir una corte letrada y por contar con una literatura sapiencial, en la que se establecieran unas pautas de conducta ética más allá de la esfera religiosa.

HUELLAS SEMÍTICAS EN LA LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL

El viejo tema de las «influencias semíticas en la literatura española», que comenzó a preocupar a los filólogos en el siglo XIX, ha originado numerosos enfrentamientos entre los críticos, algunos de ellos todavía no resueltos. El influjo de la cultura árabe sobre la europea es evidente, pero su concreción en el ámbito literario resulta difícil, tema que ha originado, y lo sigue haciendo, opiniones contrarias, pues los paralelismos e influencias seguras entre ambas literaturas requieren análisis refinados. Los problemas son múltiples: por un lado, las divergencias entre ambas tradiciones culturales son tan amplias que cualquier adaptación exige una transformación, de modo que muchas veces las huellas del modelo no se descubren o lo hacen con dificultad; por otro lado, antes de establecer vinculaciones entre obras dispares, convendría saber el conocimiento que de ellas tendrían los autores cristianos. Por tanto, conviene abordar estos temas desde una perspectiva interdiscipli-

nar, y sobre todo apartándose de apriorismos, más necesarios ante «formas híbridas» como moaxajas y zéjeles.

Estas modalidades poéticas constituyen una excepción, sin que puedan ser consideradas como literatura castellana influida por obras árabes o hebreas, sino composiciones en lengua semítica con algunas voces en romance —el zéjel—, o con un estribillo en vulgar —la moaxaja y la jarcha. Algunas observaciones de Menéndez Pelayo y, sobre todo, a comienzos del siglo XX, las aportaciones de Julián Ribera despertaron el interés por su estudio, pues se intuían inspiradas «por la poesía vulgar de los cristianos», a la vez que se avanzaba en la tesis del influjo arábigo sobre la lírica cortesana y el desarrollo del amor cortés. Este segundo aspecto quedó relegado tras la publicación en 1948 por el hebraísta S. M. Stern de unas moaxajas hispanohebreas, localizadas en la trastera de una sinagoga de El Cairo, con lo que calificó como «versos en español». El descubrimiento, al que siguieron otros análogos en moaxajas árabes, suscitó un enorme entusiasmo entre los hispanistas y romanistas quienes, guiados por los arabistas españoles, vieron en estos poemas el testimonio de una primitiva lírica popular mozárabe, un eco milagrosamente salvado del olvido de lo que cantarían los cristianos sometidos al dominio musulmán en al-Ándalus. Pasados ya los años de la polémica, y en especial desde las últimas décadas del siglo XX, parece imponerse la cautela ante las dificultades de interpretación planteadas por la mayoría de los textos.

La discusión sobre los orígenes árabes de la épica castellana viene lastrada por la ausencia de testimonios, que obliga a divagar sin apoyos sólidos. No se han encontrado huellas de una «épica hispanoárabe» y la poesía heroica árabe conocida, muy elaborada literariamente, no sería comprensible para los cristianos. Según el cronista andalusí Ibn Bassâm (m. 1147), en la corte valenciana leían ante el Cid «las hazañas guerreras de los antiguos héroes de Arabia», pero la cita, de ser cierta, no permite aventurar cómo serían estas obras. Al margen de estas teorías sobre los orígenes, —que más bien nos obligan a mirar a Francia—, parece preferible considerar posibles influencias temáticas transmitidas por vía oral.

El asunto tampoco está exento de polémica: motivos como la venta al «gallarín doblado» —que implicaría, si la suma no fuese abonada en el plazo pactado, que se incrementase en progresión geométrica—, gracias a la cual el conde Fernán González se independiza de León, o el llanto sobre las cabezas de los infantes de Lara, se encuentran en varias tradiciones, no solo en la oriental. La pobreza o ausencia de datos facilita hipótesis arriesgadas e inverosímiles, como que el *Cantar de mio Cid* se haya escrito en la corte valenciana por un poeta árabe.

La singularidad del *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, sin precedentes hispánicos ni idénticos paralelos en la literatura románica, hizo presuponer su conexión con la literatura hispanoárabe e hispanohebrea. El marco seudoautobiográfico y la variedad de materiales insertos fue comparado con el género árabe de las *maqamat*, obras escritas en prosa rimada y construidas sobre anécdotas, protagonizadas por un héroe ficticio, un pícaro vagabundo que logra maravillar a sus oyentes con discursos en los que demuestra su gran elocuencia. La adaptación de esta forma por autores hispanohebreos se acerca más al *Libro de buen amor*, como ocurre con el *Libro de las delicias* del barcelonés Ibn Sabarra (segunda mitad del siglo XII), en el que protagonista y narrador aparecen fundidos en un personaje, el cual interviene en una tenue trama que funciona como soporte para la inserción de cuentos, fábulas, parodias, etc. Junto a las *maqamat* hispanohebreas también se ha aducido como posible modelo el tratado amoroso del cordobés Ibn Hazm (994-1064), *El collar de la paloma*, con el que coincide en algunos pasajes así como en la importancia concedida a la figura de la alcahueta.

La crítica actual se inclina por reorientar estos hipotéticos orígenes orientales y analizarlos desde otra óptica, pues resulta dificultoso establecer con seguridad los puntos de contacto. Conviene recordar que la lengua árabe tenía dos variedades, fenómeno conocido como diglosia, una lengua literaria y otra oral, el dialecto andalusí; el precioso libro de Ibn Hazm debió de circular muy poco, por ser un texto aristocrático y de difícil lectura, por lo que habría que pensar en coincidencias casuales antes que en influencias directas. Para

asimilar y copiar una estructura literaria, como sería el caso de las *maqamat*, se requiere o bien que el autor cristiano domine la otra lengua de suerte que le permita leer una obra muy elaborada, o bien la existencia de una traducción. Ninguno de estos requisitos nos consta que se produjeran en el caso de Juan Ruiz, por lo que es más probable que se inspirara en modelos occidentales.

La presencia de arabismos o de expresiones árabes, frecuentes en el *Libro de buen amor* y en *El conde Lucanor*, tampoco es señal inequívoca de una influencia directa de obras literarias árabes ni siquiera de un conocimiento del árabe clásico por ambos autores. Juan Ruiz, que conviviría en Hita inmerso en las tres culturas, como don Juan Manuel, adelantado mayor de la frontera, tendrían cierta familiaridad con la variedad dialectal andalusí, lo que les permitiría intercalar expresiones en árabe, como las que figuran en boca de la mora con la que habla Trotaconventos, o frases proverbiales, como las de los ejemplos 30, 41 y 47 de *El conde Lucanor*. Los contactos orales con la comunidad mudéjar o con la judía, que compartía patrimonio narrativo con los árabes, son la vía a través de la cual circularían cuentos o proverbios. No es, pues, difícil suponer que directamente, o a través de intermediarios, los cristianos escucharan historias que luego plasman en sus obras, como «El cuento de los astrólogos y el hijo del rey Alcaraz» (*Libro de buen amor*, 128-141), con paralelos en la literatura hispanohebrea, o los ejemplos de «El rey Abenabet de Sevilla con Ramaiquía» (*Lucanor*, 30), «El rey Alhaquem de Córdoba» (*Lucanor*, 41) o «El moro y su hermana miedosa» (*Lucanor*, 47), pues sus precedentes occidentales son muy remotos o inexistentes.

Un caso especial lo constituye el *Libro del cavallero Zifar*, ficción en prosa del primer tercio del siglo XIV, del que desconocemos su autor, pero cuyo origen gira en el entorno de la multicultural Toledo. Solo así podemos entender la fuerte huella oriental, que ha llevado incluso a presuponerle un original árabe, sin que la hipótesis haya prosperado. La influencia no solo se percibe en la trama principal, cuyas coincidencias con algunos relatos de *Las mil y una noches* son sorprendentes, sino en parte de los numerosos cuen-

tos insertados. De un total de 34 nos consta el origen o difusión árabe de nueve, sin que esto indique con seguridad su procedencia, pues algunos también circulaban en la Península a partir de tradiciones occidentales.

Aún más complejo resulta delimitar la huella judía en la literatura medieval, sobre todo si pensamos que los judíos estaban integrados en la cultura árabe. Al margen de su labor como intermediarios, traductores y transmisores no solo de obras científicas árabes sino también de textos didácticos, colaboraron con los cristianos en los romanceamientos bíblicos. Una de las más tempranas traducciones de la Biblia, que toma como base el texto hebreo, sería, de atenernos a la hipótesis de su primer editor, Moshe Lazar, *La Fazienda de Ultramar*, curioso texto, cuya datación y autoría han suscitado muchas dudas. Al inicio del único manuscrito conservado figuran dos cartas, de las cuales se ha deducido la fecha y las circunstancias de su composición. En la primera un tal «don Remont» pide a un amigo de juventud que redacte una descripción histórico-geográfica de Tierra Santa, solicitud cumplida en el libro. En este don Remón se ha querido reconocer al arzobispo de Toledo don Raimundo, mientras que «Almerich» podría ser el patriarca de Antioquía, Aimeric Malafaida. De las identificaciones se deduce la posible datación de la obra: si este Aimeric es su autor debería haber sido compuesta a mediados del siglo XII, con lo que constituiría un muy temprano ejemplo de prosa romance y la primera traducción bíblica a una lengua vulgar.

Ahora bien, existen serías dudas para aceptar la veracidad de las cartas preliminares; resulta muy extraño que un gascón, don Raimundo, y un lemosín, Aimeric, redacten su correspondencia en castellano y no en latín o en sus respectivas lenguas. Más fácil es presuponer que se trata de una versión de finales del siglo XII o comienzos del XIII, realizada sobre un original perdido escrito en otra lengua (latín, gascón o lemosín). Al margen de ello, el relato, que no refleja realmente el testimonio de un viajero, parece inspirarse en otras obras, entre las que estarían los textos bíblicos hebreos, o algún mapa. Esta conexión con la Biblia hebrea resulta excepcional

en el panorama de los «romanceamientos» bíblicos del siglo XIII, más inclinados a seguir los pasos de los cristianos, la conocida como *Vulgata*; serán los humanistas quienes vuelvan la vista a la Biblia hebrea en busca de su pureza original.

También excepcionales son los 110 versos del poema conocido como «¡Ay Jherusalem!», insólito por el tema, la métrica y su género. Las circunstancias históricas referidas en el texto permiten enmarcarlo, pero son insuficientes para fijar una cronología segura. El punto de partida debe ser la caída de Jerusalén, arrasada por la tribu turca de los kharizmianos en 1244. El poema recoge el saqueo de la ciudad, la profanación de los Santos Lugares y la crueldad de los asaltantes: «Veen los cristianos a sus fijos asar, / veen a sus mujeres bivas destetar ['cortar las tetas']; / vanse por los caminos / cortos pies e manos ['pies y manos cortados'] / en Jherusalem» (*Poesía española*, I, p. 168). Hoy tiende a fecharse a mediados del siglo XIII, en los últimos años del reinado de Fernando III, cuando se producen traducciones bíblicas romances a partir del texto hebreo y se experimentan distintas combinaciones métricas. El poema contiene 22 estrofas de cinco versos, los dos primeros dodecasílabos y los tres restantes hexasílabos, de los cuales el último funciona como estribillo que reitera el nombre de la ciudad perdida: «**A** los que adoran en la vera cruz, / salud e gracia de la vera luz, / que enbió sin arte / el maestre d'Acre / a Jherusalem. / **B**ien querría más convusco plañir, / llorar noches e días, gemir e non dormir, / que contarvos prosas de nuevas llorosas / de Jherusalem».

A la sorpresa de los dodecasílabos, versos que tardarán en consolidarse más de cien años en la métrica española, se suma el juego con las iniciales de cada estrofa, un acróstico alfabético (ABCDE), reconocible pese a algunos fallos en la conservación del manuscrito. A la tradición hebrea de estos poemas de abecedario, presentes en textos castellanos escritos por judíos («Lamentación del alma ante la muerte» o «El pecado original»), debe sumarse su número de estrofas, 22, coincidente con las letras del alfabeto hebreo. Todo apunta a que el autor tenía conexión con alguna aljama, hipótesis apoyada por la presencia en el códice de dos breves poemas hebreos. Sin

embargo, su contenido e intención hacen pensar que se compusiera para una audiencia cristiana con el propósito de animar a los oyentes a nuevas campañas de ultramar, tema de reducida presencia en la literatura española: el territorio tenía su propio conflicto en casa y los combatientes contaban con las mismas indulgencias. Tantos cabos sueltos podrían encajar si aceptamos que el poema se remonta a un modelo cristiano no peninsular, como las canciones de cruzada europeas, o a un modelo hebreo como las endechas, uno de cuyos temas principales se centraba en el lamento por la caída de Jerusalén.

LA IMAGEN DEL OTRO: LOS MOROS

Los moros fueron vistos en las letras castellanas desde variadas, antagónicas y contradictorias perspectivas en función de épocas, géneros literarios, clases sociales y sexos. Como cabe suponer, el enfrentamiento bélico contra los musulmanes constituye la trama preferente que configura su imagen en las literaturas hispánicas, y si ya de por sí se trata de un tema predilecto en la épica medieval europea, en España adquiere matices propios, por las peculiares relaciones con el enemigo, el mejor conocimiento de sus estrategias bélicas y la existencia de una peculiar sociedad de frontera. Los ámbitos espaciales en donde la convivencia era más estrecha —que no se limitaban a los fronterizos— podían estimular la concordia, la colaboración, el bilingüismo e incluso la asimilación cultural del Otro, aunque la percepción negativa del adversario también potenciaba desprecio y odio. En este entorno debe situarse el *Cantar de mio Cid*, cuyo protagonista, desterrado de Castilla, debe obtener el sustento mediante el combate; sus ganancias constituyen un motivo reiterado, destacado en sus victorias sobre Castejón, Alcocer y Valencia. El héroe no se muestra hostil con los vencidos, ni pretende convertirlos o destruir sus dominios; desiste de obtener esclavos, libera a prisioneros y admite a los pobladores musulmanes en los espacios conquistados, sin que suscite crueldad alguna la

imposibilidad de venderlos (vv. 619-620). Su ejemplaridad queda resaltada por los sometidos: en la despedida de Castejón, es bendecido por moros y moras (v. 541), mientras que los de Alcocer «compeçaron de llorar» (v. 856).

A su vez, el Campeador mantiene una estrecha alianza con el moro Avengalbón, calificado como amigo «de paz» (v. 1464), «natural» (v. 1479) y «sin falla» (v. 1528), sintagmas cuyo alcance rebasa el ámbito jurídico para expresar también unas cordiales relaciones personales. Su hospitalidad y lealtad contrastan con los infantes de Carrión, la alta nobleza leonesa o con otros musulmanes, como el rey Búcar, un enemigo africano caracterizado por su fanatismo y organización militar, a quien el Cid con ironía dice en su huida: «¡Saludarnos hemos amos / e tajaremos amistad!» (v. 2411). En el *Cantar* las relaciones no dependen de antagonismos religiosos, si bien, entre los moros, la presencia de los venidos de «allend del mar» acrecienta los impulsos guerreros, dirigidos ahora contra unos ejércitos y en defensa de unos territorios conquistados. En este contexto, los ideales religiosos se acrecientan y se entremezclan con las motivaciones materiales, propias de las sociedades de frontera: la divinidad, los santos y la salvación eterna también ayudan a defender el pan.

Por desgracia, no conservamos el *Cantar de Fernán González* en el que los árabes desempeñaban un importante papel, aunque nos ha llegado un texto de idéntica temática y similar trama argumental, escrito quizá en el último tercio del siglo XIII en cuaderna vía. En la obra subyace un sustrato ideológico ahora propio de una épica de cruzada interior contra los sarracenos, enemigos «mortales», paganos, gentes descreídas, seguidores de Mahoma. Estos «renegados» se guían por las «estrellas» y no por Dios; algunos «saben muchos encantamientos» (v. 471a), explicados por la intervención del Maligno y relacionados con las numerosas artes mágicas, adivinatorias y astrológicas que caracterizan con reiteración a los musulmanes. Antes de uno de los combates, los atemorizados cristianos ven surgir en el cielo una serpiente «rabiosa», explicada por Fernán González como producto de «algún moro astroso, que sabe

encantar», quien «fizo aquel diablo en sierpe figurar / por amor que podiesse vosotros espantar» (estr. 473ab). Su agilidad combativa (w. 380) refuerza el peligro de los enemigos, más numerosos que los cristianos. Contra ellos debían combatir los escasos «cruzados» castellanos, desproporción compensada con milagrosas ayudas.

Por otra parte, las casi siempre prohibidas relaciones amorosas y eróticas mixtas serán enfocadas desde diversas perspectivas, en función del género literario, la condición sexual, social y profesional del personaje, pero sobre todo de su religión. Sus consecuencias varían si se trata de la relación con una mora o con una cristiana, de acuerdo con una lógica occidental y patriarcal. La prosificación del cantar perdido de *Los siete infantes de Lara*, que trata de la enemistad surgida en la boda entre doña Lambra y los siete infantes de Salas, recoge un ejemplo paradigmático de la primera situación. En una de sus versiones, que transmite la *Crónica de 1344*, Gonzalo Gustioz, encarcelado en Córdoba, reconoce las cabezas de sus hijos, llevadas allí como trofeo. Tras su doloroso llanto, de gran éxito en el romancero («Pártese el moro Alicante»), cae en tierra amortecido. Para paliar la situación, Almanzor ordena que el prisionero sea consolado por su hermana, mujer de cualidades físicas y morales notables: doncella virgen, muy hermosa «e muy manceba», que «fablava muy bien» y de forma apuesta, quien también desprecia a los cristianos. Trata de serenar al desolado Gonzalo mediante una inventada historia similar a la suya, diciéndole que «por ventura podedes aún fazer fijos que vengarán a los otros». Gonzalo toma al pie de la letra sus palabras, le propone engendrar «el fijo que a los otros vengará», y ante el rechazo, fuerza a la mujer: «e así tovo Dios por bien que de aquel ayuntamiento fincase ella preñada» (Menéndez Pidal, *La leyenda*, p. 286). Por tanto, Mudarra desciende de una mora de excelentes virtudes y de la más alta condición, que no ha seducido al prisionero —motivo tradicional— sino que ha sufrido una violación; esta se justifica por el deseo de venganza del castellano y por la pérdida de control debida a la ira, sin que el suceso merezca reproche alguno, e incluso sea aprobado por la mujer de Gonzalo.

Estos amores mixtos, fueran de concubinas o esposas, también reflejaban realidades históricas, a veces recreadas con tintes legendarios literaturizados, como ocurre con la relación entre Alfonso VI y la mora Zaida, o sucederá entre Alfonso VIII y la judía de Toledo. En la enumeración de las cinco mujeres del rey y sus concubinas, la *Estoria de España* alfonsí niega esta última condición de la mora Zaida: «como quier que lo digan algunos non fue barragana ['concubina'] del rey, mas mugier velada ['desposada']» (p. 521). Para dignificar su posterior función, se presenta como hija de rey, soltera, «muy fermosa et de muy buenas costumbres», mientras que su amor surge de forma inmediata de oídas, motivo por el que solicita una entrevista. Don Alfonso también queda prendado cuando la ve; una vez cristianizada, se casó con ella, y tuvo un hijo, don Sancho, muerto en Uclés. El relato de la *Estoria de España* altera o recoge ya transformados importantes datos históricos: la viuda se ha convertido en doncella que aporta a su matrimonio como dote unas ciudades históricamente imposibles; de concubina pasa a ser esposa. Las alteraciones están dirigidas a convertirla en mujer legítima de Alfonso y madre de su sucesor. Su amor de «lonh», «de oídas que no de vista», literario y más espiritual que el que penetra por los ojos, atempera los impulsos de esta mora enamorada, en cuya configuración quizás haya influido la hija de un rey toledano, la Galiana del *Mainete*, cantar de gesta referido a la juventud de Carlomagno. El personaje histórico se había adornado de motivos literarios.

La belleza y sensualidad atribuidas a algunas moras podían favorecer las relaciones eróticas, en las que nunca hay que olvidar su condición social y profesional. La inclinación de la clerecía medieval hispana por estas mujeres resulta reveladora, según reflejan las prohibiciones realizadas desde el Concilio de Valladolid (1332) hasta el de Aranda (1473), señal de lo arraigado de las costumbres. En esta tradición alcanza un sentido más irónico un episodio del *Libro de buen amor*. Tras haber muerto la monja con la que había trabado relaciones espirituales el Arcipreste, «por olvidar la coita, tristeza e pessar, / rogué a la mi vieja que me quisiese casar ['amancebar']; /

fabló con una mora, non la quiso escuchar: / ella fizo buen seso, yo fiz mucho cantar» (estr. 1508). La mora le responde en su lengua de forma destemplada, sumando un nuevo desastre, en una obra que rezuma contacto y proximidad con los árabes. Tras su fracaso, «después fiz muchas cantigas, de dança e troteras / para judías e moras e para entendederas ['enamoradas']» (estr. 1513). Estas cantigas podrían ser modalidades populares, jocosas, vitales, callejeras y también eróticas, aunque no conservamos ningún testimonio. En este contexto en el que las musulmanas podían rezumar sensualidad, el rechazo femenino del *Libro de buen amor* invertía la herencia histórica y literaria, en un mundo en el que don Amor era recibido con entusiasmo por los clérigos.

El episodio de Juan Ruiz es más insólito en la tradición literaria hispánica, en la que persiste el tema de la mora que atrae irremisiblemente a los hombres. En el *Cancionero de Baena*, Alvarez de Villasandino (h. 1340-1350 - h. 1424) declara en clave cortesana: «Quien de linda se enamora / atender deve perdón / en caso que sea mora ... Non sé ombre tan guardado / que viesse su resplandor / que non fuesse conquistado / en un punto ['al instante'] de su amor. / Por aver tal gasajado ['premio'] / yo pornía en condición ['riesgo'] / la mi alma pecadora» (*C. de Baena*, p. 48). En este cambio de registro debe recordarse que el amor cortés constituye una auténtica *religio amoris* ficticia en la que la dama se convierte en diosa de la que se espera su galardón; desde esta otra óptica, el poeta reclama un necesario perdón por su irresistible perdición, el personaje y su religión. Sin embargo, en el mismo ámbito de la poesía cancioneril el amor interesado e irresistible de una mora podía acarrear funestas consecuencias, ejemplificado por Garci Fernández de Gerena (¿1350-1410?). De su agitada vida solo contamos con los datos del *Cancionero de Baena*, transmitidos en los epígrafes de sus textos y en poemas ajenos acusatorios, datos que debemos tomar con recelo en cuanto a su exactitud, pero fundamentales para la imagen del poeta (→ 30). Los textos apuntan a una vida no deseable desde la ortodoxia religiosa y a un ejemplo valioso de unos continuos saltos de fronteras físicas, materiales y religiosas, que los

coetáneos parecen no perdonarle. En esta misma lógica, su infidelidad a Dios, eje importante del discurso, tenía su correlato sentimental y moral en el incesto con su cuñada, nueva muestra de su inestabilidad; como le dice Ferrant Manuel de Lando «aquel que un cesto faze / presumo que fará ciento». La gradación se había iniciado por su amor, también interesado, hacia una bella y, al final, pobre mora, característica de un tipo de juglaría bien documentada en ámbitos cristianos desde finales del siglo XIII hasta el XV a todos los niveles, cortesanos y populares.

La tradición seductora nos conduce a los dos poemas más bellos y representativos de estas relaciones mixtas. El primero corresponde al romance, quizás de mediados del siglo XV:

> Yo m'era mora Moraima, morilla de un bel catar.
> Cristiano vino a mi puerta, cuitada por m'engañar;
> fablome en algaravía ['árabe'], como aquel que la bien sabe:
> —Ábrasme la puerta, mora, si Allá ['Alá'] te guarde de mal.
> —¿Cómo t'abriré, mezquina, que no sé quién te serás?
> —Yo soy moro Maçote, hermano de la tu madre,
> que un cristiano dexo muerto, tras mí viene ell alcaide;
> si no me abres tú, mi vida, aquí me verás matar.
> Cuando esto oí, cuitada, comenceme a levantar,
> vistiérame un almexia ['manto'] no hallando mi brial
> ['vestido de seda'],
> fuérame para la puerta y abrila de par en par.
>
> (*Romancero*, 29.)

La perspectiva adoptada, el yo lírico femenino que se queja del engaño de un cristiano que ha entrado en su casa mediante una treta, propicia una lectura literal, hasta el punto de que se ha pensado que el texto pudiera haberlo escrito un morisco, buen conocedor del castellano. Ahora bien, la actitud de esta «ingenua» mora contradice esta posibilidad, rebatiendo, o al menos convirtiendo en dudoso, el engaño aducido: entre otros detalles, la algarabía ('árabe'), la vestimenta de la mujer, pero sobre todo la apertura de la

entrada posibilitan una interpretación erótica consentida, muy bien avalada por la tradición. En sentido contrario, a la seducción de una mora por un cristiano, falso y culpable, difícilmente podríamos buscarle acomodo en la tradición literaria e ideológica hispana. Menos problemas plantea la canción recogida en el *Cancionero musical de Palacio*, renovada en su transmisión por su difusión lorquiana: «Tres morillas me enamoran en Jaén / Axa y Fátima y Marién». La versión glosada en el mismo *Cancionero* reconduce el sentido erótico implícito: «Caballero, bien repuna / vuestra condición y fama; / mas quien tres amigas ama / no es amado de ninguna / una a uno y uno a una / se quieren bien / Axa y Fátima y Marién». Si a la luz de la tradición ciertos textos apuntan a la condición seductora de las moras, siempre queda la ambigüedad de sus símbolos y las palabras omitidas, claves de su éxito y belleza.

Cuando el tema se enfoca desde otro ángulo —la cristiana enamorada de un moro—, la conducta femenina siempre es reprobada. En la tradición legendaria de la «Condesa traidora», la mujer no contenta con propiciar la muerte de su marido, el conde Garci Fernández, e intentar asesinar a su propio hijo, pretendió casarse con un rey moro, traiciones asimiladas por el relato. Esta pasión de una cristiana solía acarrear resultados funestos para ella, como sucede en un relato inserto en la *Crónica de la población de Avila* (mediados del siglo XIII; → 29), salvo en una obra extendida por toda Europa desde el siglo XII, procedente de Francia, *Flores y Blancaflor*, cuya primera manifestación hispana se recoge en la llamada *Crónica carolingia*, hacia 1390.

El relato trata de los leales amores entre una cristiana (Blancaflor) y un moro (Flores), destinados desde su origen el uno para el otro: nacidos en el mismo día, habían sido criados juntos y habían aprendido a leer a la vez. Les separaban factores de mayor peso, su religión y categoría social: ella era hija de una duquesa cautivada por los moros en el camino de Santiago, donde había muerto su padre; él descendía de un moro que reinaba en Almería y se oponía a sus amores. Tras múltiples incidentes, terminarán casándose y gobernando felizmente en España, después de que Flores se bauti-

ce, ejemplo imitado por sus vasallos. Este final feliz y utópico no responde al esquema tradicional hispano de matrimonio mixto con un moro, pero en la realidad las autoridades religiosas favorecían estas uniones una vez que se hubiera cristianizado el «infiel», por la influencia materna en la educación de los hijos. La conversión de Flores se explicaba porque lo había amamantado la madre cristiana de Blancaflor, y la leche también transmitía cualidades espirituales. Los amores mixtos requerían la conversión de moros y moras que pretendieran tener relaciones ortodoxas; en las «más heterodoxas», los musulmanes de ambos sexos mostraban su poder seductor y, a veces, también su dignidad.

En otros géneros, temas y tiempos, la imagen del moro en las letras hispanas suele ser más negativa, con rasgos reiterados sobre su color, sexualidad y falsedad. La negritud de los musulmanes se reitera en las crónicas de los siglos XII y XIII, lo que incluso podría venir favorecido por la llegada a España de dinastías africanas. En ocasiones, los datos proceden de fuentes árabes, como las exóticas amazonas que acompañan al rey Búcar, en su regreso a Valencia tras la muerte del Cid. La extraordinaria comitiva se componía de 36 reyes musulmanes, más «una mora negra que traíe trezientas moras negras consigo» (*EE*, 636). San Isidoro señalaba que los libios modificaron el nombre de los medos, llamándoles moros, pues «en griego negro se dice *maûros*» (*Etimologías*, IX, 2, 122), por lo que registra una asociación bien establecida en su tiempo. Desde otro ángulo, en las polémicas cultas se hacía descender a Mahoma de «sangre negra», y dada la vinculación del color con el diablo, el pecado y el mal, se reforzaba la consideración negativa del Profeta y de su secta, a la que los cristianos medievales llegaban también por otros caminos. El arte, la literatura y la heráldica solían representar al musulmán con ese color, a veces «tan negro como pez» (*Cantigas*, 186, 62-63).

A esta negritud diabólica se contraponía la blancura cristiana simbolizada por los santos intermediarios, encabezados por Santiago —aunque no solo por él— y su ejército de caballeros. En una de las múltiples batallas, los moros afirmaban después que apareció Santiago en un caballo blanco, con la seña del mismo color en la

mano y una espada en la otra, y que «andava allí con él una ligión de cavalleros blancos» (*EE*, 727). La perspectiva elegida por el narrador —la supuesta visión de los moros— avalaba con falsa ingenuidad la veracidad de lo contado. Esta satanización de los adversarios desde la óptica cristiana se asociaba con otros vicios, cuyo origen se remontaba al Profeta y a un pasado lejano que perduraba en tiempos de la escritura: «estas zoharas ['mandamientos'] le recebieron aquellos pueblos malaventurados seyendo beldos de la ponçón ['embriagados de la ponzoña'] del diablo et adormidos en el pecado de la luxuria, e oy en día los tienen et están muy firmes en su porfía» (*EE*, 274).

La sesgada e interesada representación del Paraíso musulmán prometido, pleno de materialidades sensuales, redundaba en los mismos aspectos: Mahoma les decía «que el Paraíso era logar muy sabroso et muy delectoso de comer et de bever, et que corrién por y ['allí'] tres ríos: uno de vino, otro de miel, e otro de leche; e que avrán los que y fueren mugeres escosas ['vírgenes']» (*EE*, 266). Otro de los reiterados lugares comunes, de nuevo avalado por esta biografía no deseada de Mahoma, radicaba en la falsedad y deslealtad de los musulmanes, características aplicables a los enemigos irreductibles, al negar uno de los ejes sobre los que se articulaba la sociedad medieval, asentada en un complejo sistema de honor y *fides*. Los árabes eran falsos, desde perspectivas religiosas, personales, políticas..., rasgos a veces sentidos como consustanciales con su forma de ser y actuar, que afectaban a sus relaciones con los cristianos, pero también a las mantenidas entre ellos: «la deslealdat et la suziedat de aquella yente desleal lo sufre seer entre sí» (*EE*, 721). En la *Gran conquista de Ultramar* ni siquiera los rehenes están a salvo pues los moros no cumplen las treguas con facilidad.

De vez en cuando asoma, incluso en textos alfonsíes, una consideración parcialmente positiva, o al menos neutra, del musulmán, proceso acentuado en el siglo XIV, en el que se advierten unas significativas transformaciones, visibles en el *Zifar*, el *Libro de buen amor* o la obra de don Juan Manuel, al igual que se percibe un nuevo espíritu en los escritos surgidos sobre Alfonso XI y después en el

Canciller Ayala. En esta época, el mundo cristiano domina buena parte de la Península, y en las relaciones de frontera pueden llegar a prevalecer, aunque no siempre, unos contactos por un lado más pragmáticos y por otro más corteses. La *Gran crónica de Alfonso XI*, en cuya composición se utilizaron fuentes árabes, destaca el espíritu caballeresco de los moros; algunos de ellos combaten por amor, alcanzan talla heroica y llegan a vencer por tener el derecho de su parte, aspectos todos ellos que redundan de forma indirecta también en el bando cristiano. El giro fundamental consiste en una visión menos intolerante del Otro y más caballeresca, percepción que implica unas conductas reguladas que están por encima de las enemistades religiosas y de los conflictos territoriales.

Más compleja resulta la actitud de don Juan Manuel, quien despechado con Alfonso XI, se desnaturaliza, le declara la guerra y se alía con el rey granadino. Sus circunstancias vitales favorecieron un contacto más directo con los moros, con quienes mantuvo estrechas relaciones, algunas de las cuales trató de justificar mediante la literatura, en la que recrea la figura del árabe desde ópticas a veces más personales. Su despliegue narrativo, variado y estético, reflejado en algunos cuentos (como en los ejemplos 30, 41 o 47) debe complementarse con facetas más doctrinales, expuestas sobre todo en el *Libro de los estados*. Allí argumenta la superioridad de los cristianos, al tiempo que en el terreno bélico admira la supremacía estratégica y agilidad de los musulmanes, para concluir que son tan excelentes y sabios en los hechos de armas que serían invencibles, salvo por sus creencias y equipamiento. Frente a las tesis más intolerantes, en su opinión no habría guerra por cuestiones religiosas: «Ihesu Christo nunca mandó que matasen nin apremiasen a ninguno por que tomasen la su ley ['religión']; ca El non quiere servicio forçado, sinon el que se faze de buen talante et de grado» (*LE*, 117). La posible Cruzada se matiza y se convierte en guerra territorial, realizada con justicia; los ingredientes religiosos no desaparecen, pero quedan subordinados a ciertas condiciones. El Otro musulmán se muestra con admiración en ciertos casos, con hostilidad sobre todo al ocupar una tierra que no le corresponde y a veces con placer estético.

En las crónicas de los siglos XIV y XV el moro se percibe cada vez más con idealización y simpatía, consecuencia de su menor importancia, peligrosidad y prestigio. Ahora se presenta como adversario caballeresco, descrito con rasgos antes negados, como su lealtad, valentía y preocupación por la fama y la honra. En el mismo sentido, se imitan sus costumbres, sus vestimentas (trajes a la morisca) y sus construcciones artísticas (mudéjares), fruto de una evolución que se traslada a la literatura. Los romances fronterizos, datados entre 1369 y 1492, subgrupo de los noticieros, refieren acontecimientos históricos en los que el contorno del texto poético coincide con el de las crónicas coetáneas. Recrean, sobre todo, sucesos bélicos de la frontera granadina entre los dos bandos, acontecimientos que pueden relatarse bajo una aparente perspectiva árabe, técnica narrativa tras la que suele esconderse una óptica cristiana; así sucede en la llegada de un moro con malas noticias o solicitud de ayuda, seguida de lamentos como en el romance «De Antequera partió el moro».

En otros casos más excepcionales también se advierte de forma indirecta la óptica subyacente en el poema, como en el conocidísimo «Abenámar, Abenámar», fechado en 1431. En su singularidad interviene un rey castellano, don Juan, y Abenámar, uno de los pocos personajes musulmanes del Romancero con nombre propio. Entre la numerosa documentación conservada sobre él hay que destacar su pertenencia a la guardia morisca del monarca castellano, formada por múltiples moriscos y conversos de moro, cuerpo personal que se mantuvo durante los reinados de Juan II (1405-1454) y Enrique IV (1416-1467). Bien es cierto que, aunque la perspectiva sea castellana, la conversación entre el cristiano y el musulmán resulta reveladora de un nueva óptica, de la teórica posibilidad de diálogo, del mismo modo que destaca el gozo compartido por la belleza de Granada. El empleo de nuevas estrategias narrativas responde a una renovada percepción del Otro, más cercana, cortés y menos tópica, pero estos detalles no deben impedir descubrir otros sustratos. En la guerra fronteriza, como la de Baena, los moros pretenden la destrucción de la ciudad, la muerte de

los varones, la cautividad de viejos y niños, o la deshonra del caballero principal y la conquista de la hija como su «enamorada», vale decir su amante, y en otros muchos romances se recuerda la enemistad religiosa o se emplean estratagemas crueles con los prisioneros.

Por último, las confrontaciones entre moros y cristianos se convirtieron desde muy pronto en eje vertebrador de diversos espectáculos cortesanos, como lo reflejan los *Hechos del condestable Lucas de Iranzo*, uno de cuyos prototipos consiste en el enfrentamiento entre dos bandos diferenciados por la fe que profesan, concluida con la victoria de los cristianos. El triunfo confirma la superioridad y autenticidad de su creencia, frente a la falsedad de la religión de sus adversarios, quienes con frecuencia se convierten al cristianismo. La cultura de la guerra posibilitaba que los principios debatidos se resolvieran en un espectáculo caballeresco, en el que, además, se empleaban juegos propios de los adversarios y en el que el mismo condestable se fingía moro e incluso se representaba a sí mismo. Mediante la ficción, verosímil porque remitía a las contiendas reales, terminaba la prolongada contienda. El Otro se reintegraba, una vez vencido y bautizado, vale decir limpiado de sus impurezas anteriores. La imagen del musulmán en la literatura castellana fue modificándose con el paso del tiempo, pasando de representarse con aspecto demoníaco y apocalíptico hasta convertirse en reflejo de los paladines caballerescos y corteses, sin que se olvidaran sus creencias religiosas ni la ilicitud de su invasión, ni desapareciera el discurso hostil.

LA IMAGEN DEL OTRO: LOS JUDÍOS Y LOS CONVERSOS

A partir del IV Concilio de Letrán (1215), los judíos se incluyen entre las categorías detestadas por el cristiano medieval; se les exige llevar una vestimenta especial y se les prohíbe desempeñar cargos públicos. En 1239 el papa Gregorio IX condena el Talmud y ordena su quema, sentencia ejecutada poco después en Francia,

cuando San Luis mandó destruir millares de manuscritos hebreos. El ambiente enrarecido contra los judíos terminó con su expulsión de Inglaterra en 1290 y de Francia en 1306. Esta situación contrasta con lo ocurrido en la España cristiana, donde de momento tardaron en aplicarse las medidas conciliares, y en donde fueron mejor tratados que en otras tierras de Europa. En 1219 el papa Honorio III accedió a una solicitud del arzobispo de Toledo y del rey Fernando III para dejar sin efectos los acuerdos lateranos. Durante su reinado y el de su hijo no se les obligó a llevar signos externos en su vestimenta, participaron en la administración y en las finanzas de la corte, actuaron de médicos regios y su colaboración resultó imprescindible para el esfuerzo traductor emprendido entre los siglos XII y XIII; de ahí que los historiadores hablen de situación favorable para los judíos en los reinos hispánicos y hasta de convivencia armoniosa, de momento solo alterada por incidentes aislados al final del reinado del rey Sabio.

El mismo rey en su legislación sigue las normas de discriminación hacia moros y judíos, habituales en el derecho foral y en el *Fuero Juzgo*, aunque la práctica sería diferente. El título 24 de la *Partida* VII se compone de 11 leyes, o apartados, en las que Alfonso X no solo dicta unas reglas de conducta para los judíos, sino que expone también su pensamiento sobre el judaísmo y sus relaciones con los miembros de las otras dos culturas. Junto a la tolerancia y el respeto hacia la sinagoga y su culto (4) y hacia los rezos del sábado (5), también recoge medidas discriminatorias como la prohibición de ocupar cargos públicos, ejercer ciertas actividades, por ejemplo la medicina, al tiempo que no se permitía su participación y mezcla con cristianos en comidas, en el cuidado recíproco de sus descendientes, en las relaciones sexuales, etc., medidas de dudosa aplicación en la vida cotidiana. Incluso Alfonso X legisla que «ningund christiano non reciba melezinamiento nin purga que sea fecha por mano de judío, pero bien puede recebirla por consejo de algund sabidor tan solamente que sea fecho por mano de cristiano que conozca e entienda las cosas que son en ella» (8). La prohibición, sustentada en la legislación canónica, raras veces se cumpliría en la corte, donde era habitual con-

tar con médicos judíos, como los del mismo Alfonso X, Jaime I de Aragón, el infante don Manuel o su hijo don Juan Manuel. Este último recuerda en el *Libro de las tres razones* cómo dos hermanos, don Çag y don Abram, se encargaban de la salud de su padre, y más tarde pasarían a ocuparse de la suya, del mismo modo que en el *Libro infinido* aconseja a su hijo que siempre confíe en algún miembro de esta familia. La reputación de los judíos como excelentes médicos, que les venía de su contacto con la ciencia de tradición judeoarábiga, haría esta normativa poco viable.

Pese a la legislación, las relaciones sexuales interraciales debieron ser frecuentes, según refleja la documentación conservada. Sin embargo, los textos literarios y cronísticos se encargan de repetir las trágicas consecuencias que podían derivarse de ellas. La historia más popular y difundida contaba los amores entre el rey Alfonso VIII y Raquel, una hermosa judía de Toledo, por quien dejó a la reina doña Leonor, y con quien se encerró un tiempo que, según las crónicas, osciló entre siete meses o siete años, olvidando los asuntos de estado (→ 28). En la tradición medieval este relato funciona como un *exemplum*, en el que tras el pecado de juventud del monarca se refiere su castigo, su derrota en la batalla de Alarcos y la muerte de todos sus hijos varones, así como la necesaria penitencia y expiación con la construcción del monasterio de Las Huelgas; de resultas de ello, el rey sale fortalecido y victorioso de la batalla de Las Navas de Tolosa. Los componentes sentimentales de esta leyenda explican que su circulación no quedara limitada a las crónicas medievales; perduró en el romancero y en el teatro desde Lope de Vega hasta la famosa *Raquel* de García de la Huerta.

La presencia del judío como personaje literario, de especial relevancia en algunos textos del siglo XIII, puede dar una impresión de intolerancia o de antisemitismo, según algunas interpretaciones, que deben matizarse en función del género, los modelos previos, etc. Los judíos abundan en la literatura religiosa, sobre todo en las *Cantigas* de Alfonso X y en los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, herederos de la tradición mariana europea en la que actúan como enemigos de la Virgen. Aparecen en 31 de las

427 *Cantigas*, a veces como protagonistas y a veces como figuras secundarias; desempeñan un papel importante en cuatro milagros de Berceo (16, 18, 23 y 25), cuyos temas en algún caso coinciden con los tratados por el rey Sabio en su cancionero. En un contexto literario de exaltación cristiana su figura representa siempre al enemigo de la fe, culpable de una serie de motivos que configuraban la tópica antisemita desde los Santos Padres y que venía repitiendo la literatura religiosa latina. La acusación más común y reiterada era la de deicidio, por atribuirles la responsabilidad de la crucifixión de Jesucristo. Este es el origen de todas sus desgracias y de su cautiverio, pues, como recuerda Alfonso X en las *Partidas*, «a aquel que a ellos avía honrado e previlejiado, deshonráronlo dándole muerte muy abiltadamente en la cruz» (VII, XXIV, 3).

Son innumerables los textos que aluden a esta culpa, como hace el mismo Berceo en el *Sacrificio de la Misa*, en los *Loores de Nuestra Señora* (estrofa 15) o en el *Duelo de la Virgen* («Eya velar»). En este último poema, judíos y moros, es decir paganos, están asociados en la crucifixión, siendo los moros los ejecutores materiales, porque a los judíos les estaba vedado hacerlo después del mediodía y no querían «las manos sangrientar» (estrofas 31-32). A finales de la Edad Media el drama sacro continúa denigrando a los judíos como responsables de la tortura y muerte de Cristo, pero en unas fechas ya cercanas a su expulsión, las críticas resuenan más hostiles y cobran un matiz distinto; lo podemos comprobar en estas dos citas, a cuyos autores se les ha atribuido la condición de conversos sin concluyente apoyo documental. En la *Passión Trobada* de Diego de San Pedro los judíos torturan a Cristo con bofetadas, patadas y mil empujones, pero en una imagen, no exenta de populismo, se ensañan con la Virgen, a la que «en el rostro la escopían, / a grandes voces dezían: /¡Muera la madre del malo!» (*Obras completas*, III, p. 201). Más dramática es la misma escena en la *Representación a la Passión y Muerte de Nuestro Redentor* de Juan del Encina, que debió de componerse entre 1492 y 1496, donde la Verónica narra los «tormentos infinitos» a los que sometieron a Cristo «estos judíos malvados», mientras el Hijo exclama:

> ¡Pueblo judaico malvado, / traspassador de la Ley! / ¡Matar a su propio rey, / aviendo de ser onrado / y adorado! (p. 29).

La acusación de deicidio lleva aparejada la negación de la naturaleza divina del Mesías, como recoge el final de la *Representación de los Reyes Magos*. Tras despedir a los reyes, Herodes, confuso y sorprendido por la noticia del nacimiento de un rey celestial que mandará sobre el mundo, consulta a sus rabinos, quienes inician una discusión. Esta disputa parece original del texto castellano, pues carece de precedentes en la amplia tradición dramática sobre el tema. Los dos rabinos discrepan sobre la lectura correcta de las profecías del Antiguo Testamento, dando así una imagen de desunión (frente a la unanimidad de los tres reyes) y ceguera, relacionable con la iconografía de la Sinagoga, representada en la tradición cristiana con los ojos vendados. Las palabras del rabino segundo con las que concluye el manuscrito contribuyen a identificar la verdad con los magos y el error con los judíos: «¿Por qué non dezimos vertad? ... Porque no la avemos usada / ni en nostras vocas es fallada» (*Teatro medieval*, p. 130). Las dudas de los judíos sobre la Encarnación centran la cantiga 108, relacionada con el ciclo artúrico, en la que se cuenta la disputa teológica entre un alfaquí ('sabio') y Merlín, «hijo de Satanás», quien defiende el dogma, mientras que el alfaquí Caifás se niega a aceptarlo. El mago pide a la Virgen que el hijo del judío nazca con el rostro vuelto hacia atrás, como así sucede; el padre lo quiere matar, porque su deformidad muestra el poder de María. Significativamente, Merlín, conocedor del futuro, se lo lleva y lo esconde: había entendido que, cuando creciera, aquel niño sacaría a los judíos de su error y se convertirían.

La tradición les acusaba también de crímenes rituales, en especial infanticidios, profanación de hostias consagradas y de imágenes de la Virgen y de Cristo, envenenamiento de aguas y propagación de enfermedades, como ocurrirá ya en el siglo XIV con la Peste Negra. Según recuerda Alfonso X en las *Partidas*, «oímos decir que en algunos lugares los judíos fizieron, e fazen el día del Viernes Santo, remembranza de la Pasión de Cristo en manera de escarnio,

furtando los niños e poniéndolos en cruz, e faziendo imágines de cera, e crucificándolas» (VII, XXIV, 2). El «oímos dezir» en ciertos lugares se remontaba al crimen de Norwich (1144), considerado el primer asesinato ritual judío. Según su hagiógrafo, Tomás de Monmouth, un niño cristiano habría sido desnudado, atado a la cruz y desangrado por los judíos. En 1255, vuelve a hablarse en Inglaterra de otra leyenda similar, la de San Hugo de Lincoln, un pequeño a quien también, según la tradición, los judíos apalearon, hicieron beber vinagre, crucificaron y finalmente destriparon para aprovechar sus vísceras con fines mágicos.

Los textos hispánicos no refieren crímenes rituales en sentido estricto, aunque la cantiga 6 se hace eco de la historia de un niño cristiano cantor asesinado también en Inglaterra por judíos. El chiquillo, huérfano de padre, asombraba a sus convecinos por su habilidad para cantar *Gaude Virgo Maria*, hasta que un día de fiesta, «en que foron juntados muitos judeus e crischãos e que jugavan dados», su música enfureció tanto a un judío que se lo llevó a su casa, donde lo mató, enterrándolo después, como refleja fielmente la miniatura. La madre, alarmada, invocó a la Virgen para que le ayudara a encontrarlo; el niño desde la fosa entonó el *Gaude Maria* con voz alta y clara hasta que los vecinos lo desenterraron vivo y sano. El milagro propició un violento asalto a la aljama, en donde todos los judíos fueron quemados. Este milagro, relatado también por Coincy y Chaucer, pudo ser el modelo para el primer asesinato ritual localizado en España: el del niño Dominguito de Val, cantor del coro de La Seo de Zaragoza, a quien habrían dado muerte los judíos en 1250, suceso del que no hay testimonios escritos hasta el siglo XVI.

También pueden incluirse en el mismo apartado las torturas a figuras de cera o la profanación de hostias consagradas. Del primer caso se ocupan tanto Alfonso X, cantiga 12, como Gonzalo de Berceo, milagro 18, quienes relatan el mismo suceso situado en Toledo. Tras oír a la Virgen en medio de la misa advertir que los judíos «otra vez crucifican al mi caro Fijuelo», el arzobispo anima a los cristianos a ir a la judería. Allí «fallaron enna casa del raví más

onrado / un grand cuerpo de cera como omne formado; /como Don Cristo sovo, sedié crucificado, /con grandes clavos preso, grand plaga al costado» (427), lo que provocará la violenta reacción de los cristianos. El milagro 16 trata otra historia de difusión universal, también narrada en la cantiga 4, en la que un niño judío acompaña a los cristianos a la iglesia y comulga con ellos. Al regresar a casa más tarde de lo habitual y dar cuenta de ello a su padre, este enfurecido lo arroja al horno. A los gritos de la madre acuden los vecinos, quienes sacan al niño ileso, porque estaba protegido en brazos de la Virgen, y meten bien atado en el mismo horno al progenitor, pronto convertido en ceniza. El protagonismo infantil no permite asimilar el relato a los crímenes rituales, pues tanto el padre como el hijo son judíos, aunque el segundo haya disfrutado con la comunión y con la visión de la Virgen; son los vecinos quienes propician la muerte del culpable, cuya figura es asimilada a la del diablo: «non sabía con grand ira qué fer el diablado, / fazié figuras malas como demoniado» (361).

Las anteriores acusaciones se relacionan con supuestas prácticas de brujería, otro de los cargos que recaía sobre los judíos. De acuerdo con los principios de semejanza y contacto del pensamiento mágico, las torturas a la figura de Cristo en cera implicaban una actualización de la Pasión. De igual forma se sospechaba que para sus ungüentos y pócimas mágicas se servían de ingredientes —corazón, hígado o sangre— obtenidos mediante crímenes rituales. El judío encantador y curandero aparece descrito por Berceo en su versión del milagro de Teófilo, en el que un vicario es arrastrado hacia la perdición, abjura de su fe y firma un pacto con el diablo, por la intermediación de uno de ellos, que «era basallo de muy mal señor» (723c).

Estos milagros de Berceo, comparados con sus fuentes latinas o con otras versiones romances, como las de Coincy o las *Cantigas*, destacan por la intensidad de sus expresiones en contra de los judíos. Las quejas de la Virgen por la «perfia dos judeus» en la cantiga 12 se convierten en Berceo en la «gente de judaísmo, sorda e cegajosa ['ciega']», un pueblo formado por «falsos e traidores»,

mientras que el padre de la cantiga 4 que «o mal / fezera per sa folia» se transforma en el milagro 16 en un «can traidor», «loco pecador», «falso descreído» y «falso desleal». El cambio mayor se opera en el ayudante judío de Teófilo, reducido en Alfonso X a una breve mención. El personaje, presente en los textos latinos, se enriquece con detalles que reúnen las acusaciones más comunes que el pueblo atribuiría a los de su religión: mago y hechicero, con fama de médico, hacia creer a los hombres que curaba con su ciencia, pero en realidad no era más que un envenenador vasallo del diablo.

Las diferencias entre ambos creadores afectan a la ideología, pero deben plantearse también en términos artísticos y sociológicos, sin olvidar los medios de su transmisión. A partir del respeto argumental de sus modelos latinos, Berceo amplifica y dramatiza su discurso al tiempo que emplea expresiones más populares en aras de una heterogénea audiencia. Podemos atribuirle un antisemitismo de raíces populares, no exento de rasgos cómicos, indicio de superioridad sobre sus adversarios, frente a un poeta cortesano, como Alfonso X, creador de unos poemas donde lo popular queda amortiguado, pero que también es monarca de una población entre la que se incluyen los judíos. La Virgen asimismo les ayuda en situaciones apuradas (85, 89, 107, etc.) y los hebreos, agradecidos se convierten al cristianismo, como también sucede con algunos moros.

Otro de los tópicos caracterizadores de los judíos corresponde a su vinculación con las transacciones económicas, la recogida de tributos, el comercio, el préstamo, etc., lo que les confiere una imagen de usureros, avaros, ricos y opresores de los pobres, que la literatura y el arte se encargan de propagar. Su asociación con el préstamo, término por lo general relacionado con la usura y el engaño, se explica por sustratos religiosos y legislativos medievales. La Iglesia únicamente permitía prestar dinero sin cobrar nada: a la hora de su devolución solo había transcurrido tiempo y este pertenecía a Dios; los concilios penalizaban estas prácticas con la excomunión y la privación de sepultura en sagrado, normas asumidas por la legislación. En el siglo XIII comenzó a entrar en vigor en España la prohibición de percibir intereses por deudas entre los

cristianos, que también regía entre judíos, pero no entre personas de distinta religión, con lo cual en la práctica el préstamo quedaba en manos hebreas.

La *Disciplina clericalis*, colección de cuentos orientales compilada en el siglo XII por el converso Pedro Alfonso, incluye numerosas historias sobre usureros infieles y engañadores. La tradición oral o sus posibles estudios jurídicos pudo inspirar al autor del *Cantar de mio Cid* (vv. 78-200) una estratagema similar a las difundidas por el converso aragonés. Cuando Martín Antolínez se presenta en casa de Raquel y Vidas, les pide dinero a cambio de dejarles en prenda los supuestos tesoros del héroe, en apariencia custodiados en dos arcas llenas de arena, revestidas con lujo. El fraude y la falta de reparación a los prestamistas, que sí recoge la *Estoria de España*, refleja, según algunos estudiosos, el antisemitismo del autor, cuando en realidad confirma su inocencia y su situación de extrema necesidad, y sería bien recibida por un público que reiría al descubrir la poca perspicacia de los judíos, que desempeñan un papel invertido de burlados en vez de burladores. Otros textos, como la cantiga 25 o el milagro 23, exponen situaciones contrarias: el rico mercader de Constantinopla que, al no poder devolver a tiempo el dinero prestado, lo pone en un arca y lo arroja al mar; gracias a la intervención de la Virgen el cofre llega a su destino, pero el prestamista no lo reconoce como pago de la deuda y, al regreso del mercader, le reclama lo que ya había cobrado.

Su relación con los asuntos económicos venía favorecida porque los judíos solían ejercer en la corte los oficios de recaudadores de rentas y tributos reales y administradores del tesoro (*almojarife*). De nuevo la legislación no se ajusta a las prácticas cotidianas, pues mientras Sancho IV y sus sucesores acceden a las peticiones de los representantes de las ciudades para que no haya judíos en la cancillería ni en la notaría real, la realidad era bien distinta, al desempeñar cargos económicos, justificados por tradición:

> De luengos tiempos era acostunbrado en las casas de los reyes de Castilla que avía almoxarifes judíos, el rey por esto, e por ruego del

infante don Felipe su tío, tomó por almoxarife a un judío (*Gran crónica de Alfonso XI*, Gredos, Madrid, 1976, I, p. 376).

A veces tenían un trágico final, como le ocurrió a Samuel Leví, tesorero de Pedro I, a quien el mismo monarca mandó apresar en 1360 y torturar hasta la muerte, acusado de robo. Gutierre Díaz de Games (1378-1450) recuerda el episodio en *El Victorial*, pero lo acusa de relacionar al monarca con hombres inadecuados, de hechicero y de adivino, así como de haber iniciado al monarca en estas prácticas: «Este judío, otrosí, enseñávale a querer saber las cosas que son por venir, por fechizos e arte de estrellas» (p. 215). La presencia de los judíos en puestos de tanta confianza y proximidad al rey despertaba recelos, si recordamos todas las acusaciones de la tradición, sin olvidar que también se les consideraba malos consejeros, desleales y traidores. Desde el siglo XII también algunos cronistas los habían culpado de la pérdida de España porque Vitiza ayudó a los judíos, y la imputación de conspiradores se reitera en el siglo XV en la amplia literatura de controversia. No resulta extraño que cuando las circunstancias económicas sean desfavorables, se conviertan en las víctimas propiciatorias.

Las dos fechas simbólicas de 1391 y 1492 enmarcan un proceso más lento, con amplios antecedentes y epílogos, donde junto a las expulsiones oficiales y conversiones en masa las hubo también individuales y exilios voluntarios. La tolerancia hacia los judíos en el siglo XIII dio paso en el siglo XIV a una situación mucho más problemática, agravada con motivo de la guerra civil (1366-1369) entre Pedro I y Enrique de Trastámara. Ya en las páginas del *Zifar*, que podemos situar en el primer tercio del siglo XIV, se lee un ataque frontal contra el favoritismo del rey hacia los judíos, acusándolo de permitir en su reino lo que no se había tolerado en ningún otro reino cristiano desde Herodes. Años después la propaganda trastamarista contra el rey don Pedro I además de tildarlo de tirano lo acusa de protegerlos, poniendo en marcha toda una campaña difamatoria, que lo convertía en hijo ilegítimo de un judío, Pero Gil, cambiado por la hija del rey Alfonso nacida el mismo día. In-

cluso en el primer romance recogido sobre el «Cerco de Baeza», el rey se identifica con el nombre de su supuesto e injurioso progenitor: «Cercada tiene a Baeça esse arráez Avdalla Mir / con ochenta mil peones, cavalleros cinco mil; / con él va esse traidor, el traidor de Pero Gil» (*Romancero*, 284-285). Tras la batalla de Nájera (1367) ya hubo un asalto a la judería de Burgos, y el antisemitismo se institucionaliza en los reinados de Enrique II (1369-1379) y Juan I (1379-1390) para estallar tras la llegada al trono de Enrique III, estando el rey en Segovia, como refiere López de Ayala en su *Crónica*:

> Ovo nuevas cómo el pueblo de la cibdat de Sevilla avía robado la judería, e qu'eran tornados cristianos todos los más de los judíos que eran y e muchos d'ellos muertos. E que luego que estas nuevas supieron en Córdova e en Toledo fizieron eso mesmo, e así en otros muchos lugares e sopo el rey cómo los judíos de Sevilla e Córdoba e Toledo eran estruidos ... e de tal manera acaeció que eso mesmo fizieron en Aragón en la cibdat de Valencia e de Barcilona e de Lérida e otros lugares. E todo esto fue cobdicia de robar más que devoción segunt que paresce (año primero, capítulo XIII).

La frase emblemática con la que el canciller resume los asaltos refleja muy bien la desesperación de los grupos urbanos no privilegiados y su necesidad de encontrar un chivo expiatorio a quien culpar de sus dificultades de la vida cotidiana. El mismo Ayala también se hace eco del sentimiento popular hacia los judíos, agravado por la crisis económica, en el *Rimado de palacio*: «Allí vienen judíos, que están aparejados / para bever la sangre de los pobres cuitados; / presentan sus escriptos, que tienen concertados, / e prometen sus joyas e dones a privados» (245). A la presión popular se sumarán los movimientos antijudíos de las cortes y la voz de la Iglesia, en especial a través de los sermones; si las matanzas sevillanas de 1391 se consideran resultado de las soflamas del arcediano de Ecija, Ferrán Martínez, en los años siguientes los sermones de Vicente Ferrer originarán múltiples cambios de fe. En sus campa-

ñas trata de segregar las aljamas y convertir a los judíos, a los que asegura que serán tratados como hijos pródigos, promesas incumplidas, sobre todo cuando los factores económicos terminen por cambiar la pasada tolerancia en intransigencia y odio hacia conversos y moriscos, a partir del reinado de Enrique IV (1454-1474).

En la literatura del siglo XV, sobre todo en la poesía de cancioneros, los conversos se convierten en tema literario, en el que se reiteran y adaptan los viejos tópicos predicados sobre los judíos. Se les ridiculiza por su cobardía, sus excesos por parecer buenos cristianos, como andar bañados «de agua de santo bautismo» o comer berenjenas con tocino, pero también se les acusa de traidores, ladrones, cornudos o sodomitas. Las imputaciones eran similares a las recogidas en el *Libro del Alboraique*, difundido panfleto que podemos situar en el reinado de Enrique IV. El título alude a *al Burak*, la fantástica criatura, medio mujer, medio caballo, a lomos de la cual, según la leyenda, ascendió Mahoma a los cielos; su condición híbrida, boca de lobo, rostro de caballo, cola serpentina, etc., se va aplicando a los conversos.

Entre las invectivas de los poemas cancioneriles encontramos muchas de conversos contra sus correligionarios, junto a otras de cristianos viejos contra cristianos nuevos y sátiras anónimas. El mismo Juan Alfonso de Baena, del que se ha supuesto su condición conversa, ataca a otros de su misma estirpe, como a Juan Agraz, «quien presume de muy ufano / palanciano ['cortesano']; / cuando va por el camino, / come berças con tocino / el mezquino / por parecer a cristiano» (*Cancionero general*, III, p. 583); lo mismo hará fray Diego de Valencia en un «decir» dirigido a un converso llamado Juan de España, en el que utiliza varias palabras hebreas (*C. de Baena*, p. 343). Antón de Montoro explota su condición, de forma casi obsesiva, tanto para intercambiar insultos como para burlarse de sí mismo; recuerda los orígenes religiosos de Rodrigo Cota o de Juan de Valladolid, pero también se ríe de sus problemas alimenticios: «A un cavallero que le mandó un puerco y no se le dio diziendo que aún apenas hera cristiano». Tras un motín popular contra la judería de su ciudad natal (h. 1474), le dedica una composición a

Isabel I, en la que declara haber sido siempre buen cristiano, pero no pudo «perder el nombre / de viejo, puto y judío», aunque «hize el Credo y adorar / ollas de tocino grueso, / torreznos a medio asar, / oír misas y rezar, / santiguar y persignar / y nunca pude matar / este rastro de confeso» (p. 75).

Suero de Ribera, poeta de la corte de Juan II que después pasó a la corte aragonesa de Nápoles, escribió unas «Coplas sobre la gala» con consejos para el joven caballero que desea destacar en palacio, pero también una especie de *contrafactum* paródico para el converso, que supone una suma de los tópicos comentados, desde la alimentación hasta la torpeza para cabalgar:

> El galán crespo e travado
> ha de ser, segunt apruebo,
> grant sabidor de renuevo,
> mancebo circuncidado
> e con malicias osado,
> presumir que nunca peca
> con aseite e non manteca
> siempre comer adobado.
> El galán convién que tenga
> la narís luenga e bermeja,
> la pluma tras el oreja
> —arte de que se mantenga—
> non curar de grant arenga
> por faser de su provecho
> al través e al derecho
> de cualquier parte que venga.
>
> (*Poesía de cancionero*, p. 200.)

Las coplas anónimas «que hizo un gentilombre a un tondidor. Son de bien y mal dezir» muestran un componente lúdico e ingenioso, afín a muchas de estas críticas, acordes con una doble lectura cargada de ideología, haz y envés aplicable al converso. La palabra clave para descifrarlas está en la rúbrica misma: el *tundidor* se

dedicaba a «cortar el pelo de los paños e igualarle con la tijera». Las estrofas están formadas por dodecasílabos y realizadas mediante una técnica desvelada en la coda: «dalde de la tisera, / que en medio está la celada / de lo cierto». Leídas linealmente son una suma de elogios («bien dezir»), que cambia por completo de sentido si partimos los versos por la mitad y los reducimos a hexasílabos independientes («mal dezir»). Se convierten entonces en una descripción de un converso, al cual se le atribuye su creencia en falsos profetas, su amistad con moros, su fe en la Torá, su desapego de la Virgen y su devoción por los hechiceros: «Tenés por bendita la Inquisición / la erética secta por descomulgada; / tenéis por maldita la mala opinión / nuestra fe perfecta por bien aprovada; / tenéis desamor a los lisonjeros / con nuestros perlados tenéis afición; / tractáis con rigor a los hechiceros / los templos sagrados con gran devoción» (*Cancionero general*, III, p. 38).

Por último, las tres extensas coplas de sátira política del siglo XV, las *Coplas de ay panadera*, las *Coplas de Mingo Revulgo* y las *Coplas del Provincial* han sido atribuidas a conversos, sin que exista de momento seguridad alguna en cuanto a su autoría. Pese a que en las dos primeras se mencione a algunos cristianos nuevos, solo en las *Coplas del Provincial* se ataca directamente a los nobles sin distinción, vilipendiando a todos los que tengan antepasados hebreos. El poema se organiza bajo una sencilla alegoría que ocupa los primeros versos, en los que se alude a la visita de un provincial a un convento, pero pronto el centro religioso se transforma en la corte de Enrique IV, en donde el provincial enjuicia todos los cortesanos, hombres y mujeres, incluido el mismo rey, sin olvidar sus nombres y sus títulos, sin que ninguno se salve de las críticas. Todos son difamados por adúlteros, homosexuales, bastardos, incestuosos, pero la acusación más frecuente atañe a su limpieza de sangre. De sus 149 coplas, en su versión más reducida, por lo menos 40 tratan sobre conversos, en otra se acusa a la víctima de ser descendiente de una negra y en dos se le llama «perro moro». Los conversos se distinguen una vez más por su gran nariz, como la de Alvaro Pérez Orozco, «que haze en el verano sombra», por su mal

olor («que hedéis a judío»), aunque los insultos más hirientes se los lleva Diego Arias, «puto ['homosexual'] / que eres y fuiste judío», converso de muy bajo origen que llegó a ser tesorero de Enrique IV —según cuenta Alfonso de Palencia por ser su favorito—, y al que también atacaban las *Coplas de Mingo Revulgo*. Las familias afectadas quisieron acabar con los ejemplares existentes, pero sus esfuerzos fueron inútiles: la obra pervivió, incrementándose en el siglo XVI con adiciones que actualizaban los personajes.

Es difícil juzgar desde la actualidad el alcance de estas invectivas, pero no nos debe sorprender que muchas veces los conversos sean el centro de las bromas y también los autores de las mismas, ya que uno de los rasgos comunes de los neófitos fue el de intentar camuflar cualquier indicio de su primitiva religión, acusando a sus antiguos correligionarios. Muchas veces la crítica se quedaría en broma cortesana, con la complicidad de unos y otros, como se deduce de la identidad de algunos de los atacados. Villasandino se burla en el *Cancionero de Baena* de Davihuelo, juglar de la corte de Enrique III y Juan II, a quien acusa de ser «hijo de algunt vil barbudo», y del bufón Alfonso Ferrández Semuel, quien en su testamento mandó poner en su ataúd la cruz a sus pies, el Corán en su pecho y la Torá en la cabeza, y dejó una manda de cien maravedís para que los judíos no tuvieran que trabajar en sábado (*C. de Baena*, p. 142). El componente jocoso de estos y otros versos se corrobora por dirigirse a juglares o bufones, «locos de corte», que muchas veces propiciarían ellos mismos la burla sobre sus orígenes, como hará don Francesillo de Zúñiga en tiempos de Carlos V. Tampoco conviene olvidar el peso de la tradición poética en la que estos versos se inscriben. La sátira con la identificación completa del blanco de las invectivas era un recurso frecuente en las denominadas «cantigas de maldecir» de la escuela galaicoportuguesa, donde abundaban también los términos insultantes o malsonantes, al igual que se hacía en la poesía latina y en la provenzal. Con todos los matices que se quiera, los datos no impiden entroncarlos con la ideología expresa o tácita de una sociedad en la que la convivencia entre gentes de diferentes religiones y de sus descendientes cada vez es menos pacífica, y, para algunos, más opresiva.

LA LITERATURA ESPAÑOLA DESDE LOS MÁRGENES: LOS MUDEJARES

El estudio de la contribución de las minorías de mudéjares, judíos y conversos a la literatura española se ha incrementado en estos últimos años, de acuerdo con los postulados de la crítica posmoderna, que considera que las voces marginales definen mejor el discurso del espacio de la comunidad. No siempre se trata de textos valiosos por sus cualidades literarias, pero sí de un enorme interés por ofrecernos otra imagen de estos grupos, distinta a la transmitida en los documentos, y por reflejar mejor mezclas y juegos interculturales.

Conforme avanza la conquista cristiana se crea también en esos territorios una situación de bilingüismo entre una población dominante cristiana de lengua romance y otra musulmana que temporalmente continuará usando el árabe, aunque acabará en el monolingüismo. Estos musulmanes, que prefieren permanecer en territorio cristiano antes que emigrar a espacios dominados por el Islam, son los llamados mudéjares, del árabe «mudayyan», «el que se queda», si bien en la documentación medieval se prefieren expresiones como «moros de paz», «moros libres» o sarracenos. Constituyen importantes comunidades en zonas de Castilla y de Aragón, a las que se permite conservar su religión, leyes y costumbres, aunque estarán sometidas a impuestos especiales, hasta la pragmática de los Reyes Católicos del 14 de febrero de 1502 en la que, al igual que había sucedido con los judíos, se les forzó a la conversión si querían permanecer en el reino de Castilla; años más tarde, entre 1525-1526 un decreto similar afectó a los mudéjares de Valencia y Aragón. Esta minoría conversa, «cristianos nuevos de moro» o moriscos, continuó viviendo en algunos territorios hasta comienzos del siglo XVII cuando el 9 de abril de 1609 Felipe III decretó su expulsión definitiva de todos los reinos de España, acusados también, de practicar su religión en secreto, al igual que los judíos conversos.

Para preservar los dogmas y los ritos del Islam, los dirigentes espirituales tradujeron al romance las obras de la tradición cultural

islámica, pero lo hicieron conservando sus peculiaridades gráficas por identidad cultural y por devoción a su lengua sagrada, originando así la literatura aljamiada. Las mencionadas conversiones forzadas no implicaron el fin de estas prácticas —más bien se incrementaron—, pero como la posesión de libros en árabe estaba prohibida desde 1511, muchos se destruyeron y otros se ocultaron hasta nuestros días. Podemos, pues, hablar de una literatura aljamiada cultivada en tres periodos: el mudéjar hasta comienzos del siglo XVI, el morisco hasta los inicios del siglo XVII y el exilio, donde prosiguieron durante un tiempo escribiendo en español aunque con caracteres latinos cuando ya no debían preservar su identidad de musulmanes, como lo harán también los sefarditas. El fenómeno es propio de los mudéjares castellanos y aragoneses, pues en el antiguo reino de Granada o en el Levante conservaron el uso del árabe hasta el siglo XVII.

Estos escritos están muy lejos de la refinada cultura que había alcanzado antes la sociedad andalusí, pues las élites emigraron hacia tierras que seguían siendo islámicas. Entre los cerca de 200 manuscritos conservados predominan los textos religiosos —entre todos, el Corán—, textos devocionales, sermonarios, literatura mística, seguidos de textos jurídicos, algunos también en caracteres latinos cuando están escritos para uso de los jueces cristianos, léxicos, gramáticas, obras científicas de orientación práctica, textos supersticiosos, astrológicos, etc. Entre las obras más literarias, perviven colecciones populares de relatos ejemplares, leyendas, historias referidas a Mahoma o a personajes bíblicos, narraciones fantásticas y caballerescas, y, aunque predomina la prosa, también nos han llegado textos poéticos. Los códices plantean numerosos problemas, como las dificultades para transcribirlos e interpretarlos, pero sobre todo para datarlos. Una gran parte de la producción aljamiada conservada corresponde al periodo que podemos llamar aljamiado-morisco, que se prolonga durante el siglo XVI, lo que no impide que algunos textos se hayan considerado más antiguos.

Tres poemas, de desigual factura y rasgos comunes, parecen compartir una temprana composición, aunque se hayan transmi-

tido en copias más tardías, cuya lengua han podido modernizar: el *Poema de Yúsuf*, el más extenso y más interesante de los tres, la «Alhotba arrimada» (o el «Sermón de Ramadán») y el «Poema en alabanza del profeta Mahoma». Podemos atribuir su autoría a mudéjares aragoneses, o próximos, teniendo en cuenta que algunas copias reflejan una lengua todavía poco castellanizada y fueron halladas al derruirse casas en Aragón (Morés y Borja) o en poblaciones castellanas limítrofes (Ágreda). Todas emplean la cuaderna vía, con más o menos irregularidades. El *Poema de Yúsuf* sigue este molde métrico, al igual que los modelos retóricos y formulísticos del mester de clerecía; en la «Alhotba arrimada» las primeras coplas son octosilábicas y solo al final se acercan al uso del alejandrino, mientras que en el «Poema en alabanza del profeta Mahoma» predominan los versos largos de 16 sílabas con hemistiquios de 8, con rima en los pares. Estas características, sin ser definitivas por la deturpación de las copias, coinciden con los poemas religiosos de autores judíos, que adaptan sus versos a una cuaderna anómala. Si para estos últimos se ha propuesto el término «clerecía rabínica» podemos análogamente hablar ahora de una «clerecía de los alfaquíes», de la que habrían sobrevivido estos tres testimonios.

La historia de José se ha difundido ampliamente desde el Génesis y el Corán, donde se incluye íntegro, hasta la época moderna, si recordamos la tetralogía de Thomas Mann. En la España medieval fue respetado por las tres religiones, como reflejan las *Coplas de Yosef* judías, la atención que le presta Alfonso X en la *General Estoria* (I, VIII) o su vitalidad entre los árabes, los mudéjares y los moriscos. El *Poema de Yúsuf* cuenta la historia según la sura XII del Corán, con adiciones presentes en la tradición legendaria islámica, como el episodio del lobo que habla a Jacob, la visita de José a la tumba de Raquel o la actuación de Zalifa (nombre de la mujer de Putifar en la versión). El texto, sin aparentes innovaciones, alcanza momentos de intensidad lírica, como la escena que relata las artes seductoras de Zalifa, cuando ordena que un pintor decore un palacio con imágenes de ambos abrazados, con la idea de despertar la pasión de José, aunque no logra su objetivo. Sin embargo, las due-

ñas, que murmuraban de la insensatez de la reina, al mostrarles el retrato de José lo encontraron bello como un ángel, y estaban tan absortas al mirarlo que se cortaron mientras pelaban naranjas:

> Que por las toronjas la sangre iba andando.
> Zalima, cuando lo veía, toda se fue alegrando,
> diziéndoles: «¿Qué feches, locas de sin cordura?
> ¡Que por vuestros senos la sangre iba andando!» (93).

El texto emplea un vocabulario exclusivamente romance, si descontamos dos estrofas. Esta peculiaridad, así como la regularidad métrica, ha hecho también pensar en una versión aljamiada de un poema cristiano perdido perteneciente al mester de clerecía, interesante conjetura difícil por ahora de verificar. La «Alhotba arrimada» en un marco doctrinal islámico, formalmente sigue los parámetros de poemas cristianos similares. El texto recoge versificado un sermón pronunciado durante el servicio religioso de una de las grandes fiestas de toda la comunidad musulmana, la fiesta de la ruptura del ayuno, pero la obra se estructura de acuerdo con pautas retóricas conocidas: invocación, elogios del Profeta, ruego para que ayude al autor, todo ello seguido por los preceptos religiosos. El más breve de todos, el «Poema en alabanza del profeta Mahoma», islámico por su temática y sus modelos, también se compuso sobre pautas hagiográficas. Narra la vida de Mahoma como salvador del mundo en posible respuesta a los múltiples ataques surgidos desde las otras religiones mayoritarias.

Un grado de adaptación e integración mucho mayor muestran los versos de un curioso personaje, el médico «Mahomat el Xartosse», de quien carecemos de información suficiente para reconstruir su trayectoria; solo sabemos que fue médico del almirante don Diego Hurtado de Mendoza y posible autor de unas *Leyes de moros*. Su nombre figura al frente de unas octavas que responden a una «Pregunta muy sotil e muy letradamente fundada» (*Baena*, 517) sobre la predestinación planteada por Ferrán Sánchez Talavera que suscitó mucho interés.

LA LITERATURA ESPAÑOLA DESDE LOS MÁRGENES: LOS JUDÍOS

Los judíos no solo escribieron en árabe y en su lengua sino que, aunque raras veces, también lo hicieron en romance, tanto para su comunidad como para receptores ajenos a ella; en un principio, el buen indicio del uso del alfabeto latino o del hebreo no siempre resuelve los complejos problemas de su recepción. Se trata de un *corpus* muy reducido, constituido solo por dos obras de cierta extensión, los *Proverbios morales* y las *Coplas de Yosef*, dos breves poemas, «El pecado original» y la «Lamentación del alma ante la muerte», que podemos fechar entre finales del siglo XIII y mediados del siglo XIV, y otros dos poemas insertos en el *Cancionero de Baena*, de atribución y contextualización discutibles: la respuesta de unos rabinos a unas quejas de Pero Ferruz, que pudo haberla compuesto él mismo, y un decir atribuido a Mosé ben Abraham ibn Zarzal, médico de Enrique III, en el que conmemora el nacimiento en Toro del futuro Juan II, el 6 de marzo de 1405 («Una estrella es nascida...»). Aparte de su enorme valor filológico, muestran una mínima parte de la aportación de la comunidad judía a la cultura española así como la multiculturalidad de la literatura medieval.

Después de la expulsión, los sefarditas reafirmaron su identidad, recurriendo al alfabeto hebreo para copiar esta literatura judeoespañola de origen medieval, de la que conservaron su recuerdo vivo en la tradición oral. Los textos comparten rasgos que permiten reconocerlos como obra de judíos cultos, conocedores de similares lecturas religiosas y usuarios de recursos métricos propios de la literatura hebrea, que tratan de aclimatar al castellano. Emplean versos cortos, heptasílabos, o largos con cesura, de 12 o 14 sílabas, organizados en cuartetas; la diferencia entre un tipo de verso u otro a veces es una opción del editor, pues los manuscritos no ofrecen más indicaciones. Las rimas, en cambio, apuntan a su origen: combinan un tristico monorrimo con un verso de vuelta, una variante zejelesca de la cuaderna vía (aaav), y siguen la llamada rima homoioteleuton, en la que se tiene en cuenta la última sílaba del verso (con independencia de su acento), a la manera de lo que sucede en la prosa rimada

árabe y hebrea; a veces recurren al acróstico alfabético hebreo, como veíamos en «¡Ay, Jherusalem!». Dada su temática, forma y origen, los críticos los han relacionado con el mester de clerecía, acuñando para englobarlos la expresión «clerecía rabínica».

El único autor identificado es el rabí don Sem Tob, conocido como Santob de Carrión, a quien se atribuyen otras obras importantes en hebreo, como el *Debate sobre el cálamo y las tijeras*, prosa artística para un público minoritario del género de las *maqamat*, o una *Confesión*, usada todavía en la liturgia sefardí para el día de Expiación. Aparece ya citado por el Marqués de Santillana, natural también de Carrión, en su *Prohemio*:

> Concurrió en estos tiempos un judío que se llamó rabí Santá; escribió muy buenas cosas, e, entre las otras, proverbios morales, en verdat de asaz comendables sentencias. Púselo en cuento de tan nobles gentes por grand trobador, que, así como él dize en uno de sus proverbios: «Non vale el açor menos / por nascer en vil nío, / ni los exemplos buenos / por los dezir judío» (p. 60).

De ahí se ha retomado el título, aunque, como sucede con tantos textos medievales, algunos críticos han propuestos otros, *Glosas de sabiduría*, *Libro de los buenos ejemplos* o *Sermón trobado de glosas de filosofía*. La cita de Santillana se ha interpretado como una exculpación del autor por su condición hebraica, pero se inserta al comienzo de la obra, en las estrofas prologales, lo que implica jugar con los tópicos y presentarse humildemente, al igual que puede atribuirse a la falsa modestia la afirmación de que escribe por carecer de un trabajo rentable («Pues trabajo me mengua donde puede aver / pro, diré de mi lengua algo de mi saber», 47). Desconocemos qué pudo moverle a escribir sus *Proverbios morales* en castellano, pero quizás no fuera ajeno a ello la situación política, entre los últimos años del reinado de Alfonso XI y la guerra civil entre Pedro I y los Trastámara, de nefasto recuerdo para las aljamas. No sabemos de qué modo pudieron afectarle estos sucesos, pero en el libro, dedicado a Pedro I, alude en prólogo y epílogo a una deuda o merced

que su padre le prometió («como la debda mía, que a vós muy poco monta, / con la cual yo podría bevir sin toda onta», 7); no sabemos su contenido, aunque apunta a su valor: ¿se trata de una recompensa?, ¿de una deuda?, ¿para recordarla usó el castellano?

Los testimonios manuscritos conservados, todos del siglo XV, nos indican la gran difusión de la obra, dentro y fuera de los círculos judíos: tres están escritos en caracteres latinos y uno, con grafías hebraicas. Con independencia de sus matices personales, el libro transmite la filosofía similar a los tratados morales árabes y hebreos y las colecciones de cuentos o sentencias; así, se atribuye la anécdota del viejo humilde que se tiñe las canas para no parecer viejo y ser modelo de sabio (45-46), que Machado recuerda en sus *Nuevas canciones* («Como don San Tob, / se tiñe las canas / y con más razón», LXI). Frente a esta ética, no específica de un solo credo religioso, los textos restantes desarrollan temas bíblicos.

El breve poema narrativo conocido como «El pecado original» o «El Dio alto que los cielos sostiene», escrito en una cuaderna vía anómala, trata el tema de la creación y de la caída del hombre, resumiendo pasajes del Génesis (2:21-23). Ciertos detalles prueban la condición del autor: el higo como fruto prohibido, como transmiten los comentaristas rabínicos, o ciertos rasgos léxicos, como el uso de la forma «Dio» para evitar un plural asociado al politeísmo. Se desarrolla en un tono popular, en la que la serpiente seduce a Eva, aconsejándole que pruebe la fruta prohibida («comeremos e averme as por amigo, /e saberás cuál es el pan de trigo»), mientras que esta, al verse descubierta, se justifica ante Dios, diciendo: «¡Ay, Señor! ¡El culebro me ay muerta / pues tú me feziste de una costilla tuerta!» (*Poesía española, I*, p. 405). Un tono mucho más dramático adquiere la breve «Lamentación del alma ante la muerte», en el que una voz, que parece identificarse con el alma, se arrepiente por los pecados cometidos y, ante su próximo fallecimiento, pide clemencia a Dios.

El primer poema dado a conocer de la tradición judeoespañola fueron las *Coplas de Yosef*, que podemos leer en una versión íntegra gracias a recientes descubrimientos. La obra gozó de gran popula-

ridad entre los hispanojudíos, como prueba su difusión en un códice medieval y en varios fragmentos manuscritos e impresos, todos ellos en aljamía hebraica; por las fechas de los testimonios podemos deducir que estuvieron muy difundidos en la primera generación de la diáspora sefardita del siglo XVI. La historia de José corresponde al relato más extenso del Génesis (37, 39-50), uno de los más emotivos y dramáticos de la Biblia, de gran éxito y vitalidad. El hijo de Jacob está marcado por el destino en su vida: sufre numerosas tribulaciones (maltrato de sus familiares, acoso de la mujer de Putifar, etc.) que conseguirá superar, llega a lo más alto del poder en Egipto, se reencuentra con sus hermanos, a los que perdona tras darles un escarmiento, y logra la salvación de los suyos. Las *Coplas de Yosef* abarcan su historia completa, amplificada con elementos procedentes de los comentaristas rabínicos y enriquecida con diversos recursos estilísticos. El escueto relato bíblico del acoso de la esposa de Putifar («Tiempo más tarde sucedió que la mujer de su señor se fijó en José y le dijo: —Acuéstate conmigo», Gen. 39:7), se dramatiza por la enfermedad amorosa:

> ¡Ven acá, mis amores, quiérasme conortar!
> que aquesas tus colores me abrían de matar,
> comigo a tus sabores te quieras deleitar,
> de mí abrás onores si lo fazes Yosef (27).

LOS CRISTIANOS NUEVOS

Dejando estos restos poéticos, a partir del siglo XV no podemos seguir hablando de la autoría de los judíos sino de los conversos, pues la mayoría han dejado atrás su anterior religión tras las conversiones masivas. En un sintético panorama, podemos diferenciar entre la primera mitad del siglo, cuando los cristianos nuevos acceden a importantes cargos públicos y eclesiásticos, en un ascenso sin los límites legales de sus antiguos correligionarios, y la segunda mitad, en la que este ascenso fomenta cierto resquemor entre los

cristianos viejos, acentuado por la crisis económica y las banderías urbanas, que llega a promover alborotos contra ellos, como los de Toledo de 1467. Su número no podía ser muy elevado, pero participan muy activamente en la cultura de su época, ejercen como oficiales al servicio de la casa real, se integran en la cúpula eclesiástica, forman parte de los letrados y desempeñan un importante papel en la difusión de las ideas humanísticas. Su aportación a la cultura hispánica será tan relevante como la de los judíos en los siglos XII y XIII, sin que sus obras se limiten al mundo de la traducción, ahora con preferencia de textos latinos, pues abarca otros muchos campos: poesía, tratados caballerescos, cronísticos, médicos y, sobre todo, religiosos.

Desde siglos atrás la Iglesia había recurrido a obras escritas por conversos para atraer a los judíos hacia el cristianismo, pues así sus autores demostraban que Jesús era el Mesías a partir de textos hebreos, en vez de basarse en argumentos ya sabidos del Antiguo Testamento. Este método de controversia, usado por numerosos autores hispanos, tuvo como referente el *Diálogo contra los judíos* de Pedro Alfonso (s. XII), empleado en los debates orales entre cristianos y musulmanes o judíos, leído por los cruzados y modelo de los futuros polemistas. En la obra discuten dos personajes, Moisés y Pedro, es decir, el mismo autor antes y después de su bautismo; en doce títulos o capítulos, Pedro recurre a variados argumentos, incluso astrológicos o médicos, para mostrarle a Moisés su error. Su popularidad ayudó a consolidar la estructura dialogada como paradigma proseguido por sus numerosos sucesores, reflejo de las disputas reales y molde adecuado para su contenido didáctico.

En el siglo XIV surge una literatura de controversia en romance, en ocasiones tras su autotraducción, como ocurre con Alfonso de Valladolid (h. 1270-h. 1340), antes de su bautismo el rabino Abner de Burgos, quien escribió en hebreo sus tratados y los tradujo al romance, como el *Mostrador de justicia* (h. 1330). Los escasos precedentes en lengua vulgar adoptan un tono más popular, el *Diálogo entre un cristiano y un judío*, o más didáctico y contenido, el *Llibre*

del gentil i dels tres savis de Llull, vertido al castellano por Sánchez de Uceda a finales del siglo XIV.

El papel de los conversos no se limitó a los tratados apologéticos, sino que algunos desempeñaron una labor primordial para el arraigo de ciertas ideas humanísticas en la Castilla anterior a los Reyes Católicos, como ocurrirá con Alfonso de Cartagena (1384-1456) o Pedro Díaz de Toledo (h. 1410-1466). El primero, hijo de Pablo de Santa María (h.1350-1435), perteneció a la familia que mejor simboliza la importancia política, eclesiástica y cultural que alcanzaron los antiguos judíos. La conversión del rabino de Burgos, Salomón Ha-Leví en 1390, escandalizó a la comunidad hebrea, dada la relevancia del personaje, que, con el nombre de Pablo de Santa María, alcanzó el obispado de Burgos, primer eslabón de una saga que mantendrá en el mundo cristiano el prestigio intelectual y el poder de sus antepasados en la aljama. Los miembros más conocidos fueron Pablo de Santa María, su hermano Álvar García de Santa María, cronista oficial de Juan II, y su hijo Alfonso de Cartagena, pero las redes familiares culturales se extienden por distintos ámbitos; así, la rama aragonesa estaría representada por Gonzalo García de Santa María, jurista, historiador, traductor y asesor de la imprenta de Pablo Hurus. A su vez, el parentesco de la monja Teresa de Cartagena se atestigua por el testamento de su tío Alfonso, mientras que Pedro de Cartagena, autor de unos versos amatorios y morales recogidos en el *Cancionero general*, es sobrino de la religiosa.

El inicio del debatido humanismo castellano va unido a Alfonso de Cartagena, político, eclesiástico, autor y traductor, que durante sus estancias en distintos países se relacionó con otros estudiosos europeos. Enviado varias veces por Juan II en misión diplomática a Portugal gracias a sus dotes mediadoras, accedió allí a un volumen con obras traducidas del griego, que le supuso una auténtica revelación y el inicio de su carrera literaria. Durante este periodo tradujo, entre otras obras, el de *De senectute* y el *De officiis* de Cicerón, por iniciativa de Alfonso de Zamora, y finalizó la versión castellana de la obra de Boccaccio *De casibus*, iniciada por Ayala. Su pre-

sencia en el Concilio de Basilea, donde se reunieron los más destacados intelectuales de Occidente, le permitió conocer a humanistas de la talla de Candido Decembrio, traductor de Aristóteles, Poggio Bracciolini o Piccolomini; a su regreso a Castilla, reforzó su amistad con Santillana, en cuyo círculo se integraban judíos y conversos. A él pertenecía el también converso Pedro Díaz de Toledo, glosador de los *Proverbios* del marqués, traductor de Platón y de *La guía de perplejos* de Maimónides (1432), a partir de la versión hebrea de al-Harizi.

Esta última obra ejemplifica el cruce de culturas de la España medieval: su autor, el judío cordobés Maimónides (1135) la escribió en árabe con caracteres hebreos hacia 1190, pero al final de su vida un alumno suyo la tradujo al hebreo. El texto influyó en la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre, obra escrita quizás hacia 1454, que alcanzó gran difusión como lo atestiguan los manuscritos e impresos conservados, así como sus traducciones al catalán y al italiano. Sin entrar en la muy probable condición de converso del autor, resultan reveladoras las palabras de Entendimiento en su respuesta a Razón:

> non me moverá más la verdad dicha por boca de cristiano, que de judío o moro o gentil, si verdades sean todas, nin negaré menos la falsía dicha por boca de uno que por boca de otro (p. 146).

En la segunda mitad del siglo XV la animadversión que suscitan los cristianos nuevos será proporcional a su categoría, pero todavía Fernán Pérez de Guzmán, cronista de los Reyes Católicos, rechaza en las *Generaciones y semblanzas* las acusaciones generalizadas:

> En este lugar acordé de enxerir ['insertar'] algunas razones contra la opinión de algunos que, sin distinción e difirencia, absoluta e sueltamente condenan e afean en grande estremo esta nación de los cristianos nuevos en nuestro tienpo convertidos, afirmando non ser christianos nin fue buena nin útil su conversion. E yo ... non dubdo que una gente que toda su generación bivio en aquella ley e ellos nacieron

> e se criaron en ella e mayormente los que en ella envegecieron e fueron por fuerça, sin otras amonestaciones e exortaciones, traídos a nueva ley, que non sean así fieles e católicos christianos como los que en ella nacieron e fueron enseñados e informados por dotores e escrituras ... Por todas estas razones non me maravillaría que aya algunos, especialmente mugeres e omes groseros e torpes, que non son sabios en la ley, que non sean católicos cristianos. Ca el sabidor o letrado más ligero es de traer al conocimiento de la verdad que el inorante que solamente cree la fe porque la heredó de su padre, mas non porque d'ella aya otra razón. Pero yo esto non lo creo de todos ansí generalmente, antes creo aver algunas devotas e buenas personas entre ellos ... Si de algunos saben que non guardan la ley, acúsenlos ante los perlados en manera que la pena sea a ellos castigo e a otros enxenplo: mas condenar a todos e non acusar a ninguno, más parece voluntad de dizir mal que zelo de corrección (pp. 29-31).

La opinión de sectores menos ilustrados será bien diferente. Proliferarán los ataques a los falsos conversos a los que atribuyen prácticas judaizantes en privado y una peculiar visión del mundo, cuyo reflejo se ha buscado en algunas obras literarias con desigual fortuna. Se parte de la idea de que muchos de estos conversos forzosos seguirían en la intimidad con sus creencias religiosas, lo que les obligaría a llevar una doble existencia para no ser delatados al Tribunal del Santo Oficio que, poco después de su creación en 1478, ya actuaba con dureza contra los judaizantes. En el caso de los escritores se ha supuesto que deberían cifrar su mensaje para evitar las acusaciones, acentuar sus declaraciones de fe cristiana, sin poder evitar proyectar sobre sus páginas el carácter atormentado de su situación vital. Estas hipótesis se han aplicado a veces mecánicamente y sin datos comprobables, pues en ocasiones se ignora si el autor en cuestión perteneció o no al grupo de los conversos; ante la falta de documentación, los críticos se han servido a veces de indicios poco fiables, como los insultos o alusiones de otros colegas, que en muchos casos podían estar dictadas por la enemistad. Tampoco suele considerarse que las circunstancias vitales podían ser bien diferentes para los conversos de primera ge-

neración que para sus descendientes más lejanos, pero incluso la hipótesis de partida puede ser al menos matizada e incluso discutida, pues la pertenencia a los conversos, o a otros grupos étnicos, religiosos o geográficos, no implica una forzosa «particularidad literaria» específica e inexorable, pues forma parte de un conjunto más amplio.

Entre los muchos ejemplos, recordaremos el caso de Mena, cuya condición de converso se sustenta en los insultos cruzados en algún poema cancioneril y en anécdotas del siglo XVI, pero carece de pruebas documentales fehacientes, aunque la polémica más notable la ha generado *La Celestina*. El suegro de Rojas, Álvaro de Montalbán, tuvo problemas con la Inquisición; fue procesado entre mayo de 1525 y octubre de 1526 por judaizante, acusado de negar la existencia del más allá, pero esto no sirve para avalar la posible falta de sinceridad religiosa del autor de *La Celestina*, quien gozó en Talavera de una condición respetable, como abogado y alcalde. A partir de estos indicios se han tratado de explicar ciertos supuestos enigmas de la obra: el anonimato de la primera edición se justificaría por los miedos a revelar su nombre y el amor de los protagonistas se aclararía a partir de la condición de Rojas. Así, Calisto sería cristiano viejo y Melibea cristiana nueva, aunque de forma paradójica también se ha propuesto una situación inversa. Sus defensores se rigen, entre otros argumentos, por el lamento de Pleberio (acto XXI), en el que se pregunta, una vez muerta su heredera, «¿Para quién edifiqué torres? ... ¿Para quién fabriqué navíos?», interrogantes que lo encuadran entre los comerciantes florecientes, grupo identificado con los conversos, sin olvidar que el pasaje sigue de cerca un texto de Petrarca. No parece que esta diferencia sea operativa y, aunque existiera un trasfondo de un mundo sin sentido proclamado por Pleberio, no fue percibido en clave religiosa por sus coetáneos ni sancionado por los censores.

Esto no implica olvidar la situación de los descendientes de judíos o musulmanes, pero resulta difícil aceptar explicaciones apriorísticas y unívocas a problemas que no se plantean en el texto y que pueden aclararse desde otras ópticas, del mismo modo que la ads-

cripción a un grupo no implica necesariamente que todos sus integrantes participen de idénticos rasgos; tampoco debe dejarse a un lado este singular contexto, pero se impone una necesaria prudencia, documentación externa y sobre todo buenos argumentos basados en las obras. En la Edad Media esta batalla con acusaciones fundadas o infundadas de criptojudaísmo no ha hecho más empezar, pues cobrará mayor intensidad en la cultura de los Siglos de Oro.

3

LA DIFUSIÓN DE LA LITERATURA EN LA EDAD MEDIA

En la actualidad solemos acceder a las obras literarias medievales gracias a ediciones que leemos en silencio y en privado en diferentes sesiones interrumpidas, cuya variable duración imponemos nosotros mismos. Sirviéndonos exclusivamente de la vista recorremos la página impresa, indicamos el lugar donde detenemos su lectura, regresamos hacia atrás para localizar un pasaje o miramos el futuro desarrollo o incluso el desenlace. Al estar fijado espacialmente el texto, los signos lingüísticos que lo conforman no necesariamente los recibimos de forma lineal: podemos adelantarnos, parar, retroceder y releer, operaciones imposibles de realizar en una recepción auditiva. La disposición externa de la obra suele haber sido incorporada por el moderno editor, sea la subdivisión en cantares y tiradas, la numeración de versos, a veces los títulos de los epígrafes, los espacios en blanco que separan capítulos o apartados e, incluso, en nuestros escasos textos teatrales, las indicaciones escénicas o la atribución de los parlamentos a los personajes. De acuerdo con convenciones establecidas, además, las ediciones suelen estar puntuadas y acentuadas de acuerdo con las normas vigentes, del mismo modo que se emplean criterios actuales para la separación de palabras y el uso de mayúsculas y minúsculas, a lo que puede sumarse su introducción, notas y vocabulario. La materialidad del texto, el sistema receptivo y la intervención editorial facilitan nuestro acceso, pero todo ello condiciona nuestra recepción.

Desde la segunda mitad del siglo xx la crítica empezó a tomar conciencia de este desajuste entre la difusión medieval y los hábitos modernos, pero solo en fechas más recientes se ha estudiado de modo más sistemático la transmisión de las obras hispánicas. La falta de datos concretos trata de suplirse con monografías parciales que analizan los posibles caminos a través de los cuales se difundiría una obra o un género, pero para poder elaborar un ensayo de conjunto habría que especificar fechas, espacios geográficos, niveles sociales y culturales, edades y sexos, diferenciar entre la circulación de textos en latín y en lengua vulgar, pues no serían iguales los hábitos lectores de una población laica que los de los clérigos y escolásticos, ni será indiferente situarnos en un ámbito urbano que en otro rural, ni tendría la misma práctica lectora el público femenino que el masculino, etc. Mientras la cultura eclesiástica y académica privilegia su componente letrado, más ligado a lo visual, en una primera etapa la sociedad laica tiende a acceder a los textos vulgares por vía oral. Tampoco el enfoque en función del tipo de público, géneros y obras está exento de problemas: una misma obra puede ser leída en silencio, en voz alta o recitada en función de múltiples variables.

Este conocido pasaje de las *Confesiones* de San Agustín, referido a San Ambrosio, ha hecho pensar que en la Antigüedad ninguna lectura, incluso la individual, se realizaba en absoluto silencio, comportamiento inusual y excepcional que causaba asombro:

> Cuando leía sin pronunciar palabra ni mover la lengua, pasaba sus ojos sobre las páginas, y su inteligencia penetraba en su sentido. Todo el mundo podía entrar a verle, y era su costumbre hacerse avisar, de forma que, cuando yo entraba a menudo a verle, le hallaba leyendo en silencio, pues nunca lo hacía en voz alta, pues ¿quién se atrevía a molestar a un hombre tan absorto? Y pasado un tiempo me marchaba. Sospechaba que no quería que se le distrajera con otro asunto en el poco tiempo de que disponía para reparar su espíritu, alejado del tumulto de los negocios ajenos (*Confesiones*, VI, 3).

Desde la Alta Edad Media se diferenciaban tres modalidades de lectura: 1. Silenciosa, *in silentio*, como la practicada por San Ambrosio. 2. En voz baja, como un murmullo o susurro (*ruminatio*), propia de quienes tenían menor experiencia lectora y no podían evitar articular las palabras, al igual que hacen hoy los niños, convirtiendo lo visual en auditivo. 3. En voz alta, por lo general dirigida a una comunidad. Todas podrían coexistir en el tiempo, relacionadas con el tipo de público y el acercamiento al texto. En líneas generales la literatura en lengua vulgar se transmitiría a través de la voz, de modo que el oído sería el sentido privilegiado para la recepción de las obras; solo al final de la Edad Media iría ganando terreno la lectura privada y silenciosa, hábitos en los que influye, por lo general, desde el más elevado nivel cultural y social de sus practicantes hasta la aparición de la imprenta, en un lento proceso de larga duración continuado en los siglos posteriores.

La mayor atención prestada últimamente a estos aspectos se comprueba en la abundancia de precisiones terminológicas, en unos casos más necesarias que en otros. El profesor americano Walter Ong, gran estudioso del tránsito de la oralidad a la escritura, diferenciaba entre una *oralidad primaria,* concepto reservado para la cultura carente de todo conocimiento de la escritura o de la impresión, y una *oralidad secundaria*, propia de una sociedad, como la medieval, que conoce la escritura, pero accede mayoritariamente a sus textos por medio de la recitación o de la lectura en voz alta. Entre ambas fases, el suizo Paul Zumthor incorpora una intermedia *oralidad mixta*, cuando la influencia de la escritura sigue siendo todavía externa y parcial.

El término *literatura o literatura oral* incluso ha sido considerado equívoco por su alusión a las letras (*litterae*) del alfabeto, ausentes en una cultura oral, pero su sustitución por otros neologismos, como *oraltura* o *auraltura*, no ha conseguido imponerse. Sí lo han hecho relativamente, pero solo como lenguajes específicos, otros vocablos que tratan de precisar los sucesivos procesos por los que podía pasar un texto, difundido gracias a la voz (*vocalidad*) y recibido por medio del oído (*auralidad*). En algunos géneros y periodos

los intérpretes se apoyarían en su memoria (*memorialidad*), mientras que en los siglos XIV y XV irá predominando en la recepción una combinación de *textualidad* y *auralidad*, cuando nos encontremos con obras compuestas por escrito pero que cuentan con una difusión sonora; estas últimas prácticas coexisten con la lectura silenciosa e individual, que algunos estudiosos han propuesto denominar *dividualidad*. Todos estos nuevos términos, que tratan de matizar las complejas fases por las que llegarían los textos a su público, reflejan un afán de precisión crítica y la necesidad de aclarar y acotar el objeto de estudio, con denominaciones, a nuestro juicio, no todas demasiado felices en español. En síntesis, en todo el proceso comunicativo se trata de diferenciar el medio de difusión, la voz o la escritura, y el mecanismo receptor, la vista y el oído, con diversas combinaciones que no quedan especificadas en la expresión «recepción oral». Con estas salvedades nos acercaremos a algunos géneros y, a través de datos externos o internos, a las diferentes modalidades de difusión, y en su caso composición, de la obra medieval, sus diversos transmisores o intérpretes y sus posibles ámbitos de recepción.

LA COMPOSICIÓN ORAL RECUPERADA

Desconocemos los mecanismos esenciales de la literatura oral de la Edad Media en cuanto modo de producción, difusión, recepción, conservación, repetición, etc. La más popular, con un mayor grado de oralidad, como sucede con cuentos, refranes, o canciones, emplearía canales transmisores y receptores auditivos, e incluso solo de forma excepcional se fijaría por escrito total o parcialmente. Su producción no debe situarse exclusivamente en la fase de sus orígenes, pues su práctica se prolonga hasta nuestros días, si bien sus textos constituirán las primeras formas de articulación de un discurso literario. Su escritura y lectura resultan innecesarias, pues dada su brevedad y, por lo general, escasa consideración artística en su sociedad la fijación se considera superflua; la música sola o en combinación

con la danza servirían de soporte para las canciones populares, con las que se compartirían momentos de trabajo y días de fiesta, del mismo modo que las sobremesas o las veladas nocturnas se amenizarían con cuentos, como se hacía hasta épocas bien recientes, y se sigue realizando en ciertos lugares. En ocasiones, las cadencias de las canciones favorecían la ejecución de trabajos repetitivos y rítmicos como las realizadas durante la siega o en la fragua.

Este deseo de escuchar era compartido por todos los grupos sociales durante la Edad Media. Baste recordar al rey de la *Disciplina clericalis*, quien todas las noches llamaba a su fabulista para que le contara cinco relatos. Una vez que no podía dormir por sus muchas preocupaciones, le pidió que prolongara la sesión hasta que el narrador, cansado, tuvo que recurrir a un «cuento sin fin» con el que, agotado, el monarca quedó adormecido. La fuerza de la ficción como alivio del insomnio nos conduce a Tydorel, protagonista de un anónimo *lai* bretón: nunca cerraba los ojos y siempre estaba despierto, actitud considerada por todos como algo extraordinario. Cuando Tydorel creció, la gente se turnaba para velar con él, relatándole cuentos e historietas como había mandado su madre. Más adelante, en otra ciudad, cada noche una persona distinta permanecía en vela narrándole cuentos, hasta que le correspondió el turno a un joven que, de modo sorprendente, no conocía canción ni historieta y será quien descubra la naturaleza sobrenatural del protagonista: no ha nacido de mortal quien no duerme ni carece de sueño. Tanto los reyes como los seres inmortales o un noble escritor como don Juan Manuel necesitarán oír relatos para aliviar el insomnio.

En la actualidad, nuestro único medio de acceso a una literatura de producción oral siempre pasa por su fijación escrita, lo cual implica su transformación y adaptación a unos nuevos contextos y público. ¿Podemos afirmar que ciertos cuentos pertenecieron a la tradición oral de la Edad Media? Pese a la dificultad de responder a esta pregunta, aplicando métodos retrospectivos habituales para el estudio de las culturas populares, en ciertos casos podemos entrever la existencia de auténticos relatos tradicionales por haber

perdurado en la oralidad. En un escritor como don Juan Manuel, tan preocupado por la transmisión fiel de su obra literaria, es fácil reconocer un cuento jocoso enraizado en la tradición intercalado en el ejemplo 43:

> Un omne bono avía un baño. Et el loco viníia al baño cuando las gentes se bañavan et dávales tantos colpes con los cubos et con piedras et con palos et con cuanto fallava, que ya omne del mundo non osava ir al baño de aquel omne bueno. Et perdió su renta.
>
> Cuando el omne bueno vio que aquel loco le fazía perder la renta del baño, madrugó un día et metiose en el baño ante que el loco viniesse. Et desnudose et tomó un cubo de agua bien caliente et una grand maça de madero. Et cuando el loco que solía venir al baño para ferir los que se bañassen llegó, enderezó al baño commo solía. Et cuando el omne bueno que estava atendiendo desnuyo, le vio entrar, dexose ir a él muy bravo et muy sañudo et diol con el cubo del agua caliente por cima de la cabeça, et metió mano a la maça et diol tantos colpes con ella por la cabeça et por el cuerpo, que el loco cuidó ser muerto et cuidó que aquel omne bueno que era loco commo él. Et salió dando muy grandes vozes et topó con un omne, et preguntol commo viníia así dando vozes, quexándose tanto, et el loco le dixo: —«Amigo, guardatvos, que sabet que otro loco ha en el baño» (p. 176).

La recurrencia de la frase última como refrán recogido en las colecciones paremiológicas medievales y de los siglos áureos avala la idea de que este cuentecillo cómico vivía oralmente, herencia que retomó y remozó don Juan Manuel. En las versiones posteriores, cuyos ecos literarios llegan hasta una «fábula a la moda, esto es, insulsa y frívola» de Vicente García de la Huerta, se fija la anécdota, con su consiguiente frase proverbial, en un topónimo, Chinchilla, cuyo sonido recurrente, unido a una terminación típica del diminutivo, facilitaba su memorización y acrecentaba su comicidad; así lo recoge Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627, s. v. «Otro loko ai en Chinchilla»), asociado a un relato muy similar al de don Juan Manuel:

> En Chinchilla, lugar cerca de Cuenca, había un loco que, persuadido de holgazanes, llevaba un palo debajo de la falda; y en viniendo algún forastero, se llegaba a él con disimulación, preguntándole de dónde era y a qué venía, le daba tres o cuatro palos, con que los otros se reían, y luego los apaciguaban con la excusa de ser loco. Llegó un manchego, y tuvo noticia en la posada de lo que hacía el loco, y previnose de un palo acomodado debajo de su capa, y fuese a la plaza a la que había menester. Llegósele el loco, y adelantose el manchego, y diole muy buenos palos, con que le hizo ir huyendo, dando voces y diciendo: —«¡Gente, cuidado, que otro loco hay en Chinchilla!».

La característica escritura de don Juan Manuel parece haber difuminado, sin embargo, recursos expresivos habituales en el discurso oral, sustituidos por sencillas figuras cercanas a la retórica amplificatoria, tan utilizada por el noble castellano en esta primera parte de su colección; así el encadenamiento de términos similares («con los cubos et con piedras et con palos et con cuanto fallava», «muy bravo et muy sañudo», «por la cabeça et por el cuerpo») retarda la frase y aminora el ritmo vivo de la historia. No obstante, la construcción de la anécdota, en la que se contraponen dos escenas simétricas, contrarias por la identidad de sus protagonistas, coronada por el refrán, no deja dudas de su origen oral. La historieta, que en la actualidad podríamos considerar dentro de la categoría de los chistes, permite adentrarnos en la fecunda tradición de los cuentos de locos.

Bastante más compleja es la discusión en torno a la épica y el romancero, género que mantiene una permanente y recíproca interrelación entre oralidad y escritura prolongada hasta nuestros días. A raíz, sobre todo, de los trabajos de Milman Parry y Albert B. Lord sobre los cantores yugoslavos se intentó trasvasar sus resultados a la épica medieval y al romancero, e incluso trataron de identificarse en ambos géneros los mismos procesos compositivos y análogos rasgos estilísticos. El planteamiento ha llevado a resultados no totalmente satisfactorios, en especial al ser aplicados al *Cantar de mio Cid*, por asentarse sobre un punto de partida inade-

cuado, pero ha favorecido la descripción de las características del estilo oral al mismo tiempo que un mejor conocimiento de la construcción del género y del funcionamiento de la memoria. Ciertos componentes propios de la épica balcánica pueden reconocerse hoy en la africana, pero es difícil hacerlo en la medieval, pues los contextos culturales son muy diferentes. El libro de Parry-Lord, que vio la luz en 1960, partía de un trabajo de campo realizado en 1934 sobre una población bastante aislada y primitiva que en la primera mitad del siglo XX contaba todavía con una tradición épica, recitada oralmente, sin ningún apoyo escrito, por unos cantores especializados. Estos profesionales se basaban en su pericia para componer largos poemas, cercanos a los doce mil versos, gracias a una depurada técnica. Partían de una leyenda histórica, conocida por su público, para cuya disposición encadenaban motivos que podrían trasvasar de un poema a otro —la descripción de batallas, el llanto por la muerte del héroe o la narración de asambleas—; la repetición de fórmulas fijas, como los epítetos épicos, y la flexibilidad del verso facilitaban su verbalización.

Ahora bien, la primitiva fase oral de nuestros cantares de gesta solo podemos conocerla por testimonios indirectos, pero una de las grandes diferencias entre los cantores yugoslavos y los «transmisores» de la épica, y posteriormente del romancero, reside en el diferente papel de la memoria, relacionada con la mayor o menor variabilidad del texto. La gran habilidad de los primeros se sustentaba en su capacidad para improvisar, «repentizar», de tal manera que en cada recitado transformaban su canto; por el contrario, la difusión del romancero, y posiblemente de la épica, se realiza con numerosas variantes, pero el texto se mantiene bastante estable por la función desempeñada por la memoria y por su posterior fijación escrita. La mayor o menor estabilidad textual y la habilidad para recordar con fidelidad un romance facilita la general aspiración de todo cantor a reproducir el modelo: solo las lagunas o los términos incomprensibles tratan de suplirse o acomodarse.

Si nos acercamos al *Cantar de mio Cid*, las divergencias con la épica balcánica se explican por su diferente naturaleza: cantos ora-

les en un caso grabados sobre el terreno frente a una creación artística, muy probablemente basada en materiales preexistentes y fijada después mediante la escritura, a través de la cual lo conocemos. La trabazón, unidad, gradación dispositiva, algunos substratos culturales subyacentes y ciertas técnicas usadas avalan su reelaboración última. Como rasgos estilísticos de procedencia oral podemos considerar la presencia constante de verbos de dicción o de audición («De los infantes yo vos quiero contar», v. 1879; «Fabló Martín Antolínez, odredes lo que a dicho», v. 709), las interpelaciones a una audiencia a la que con frecuencia el yo del recitador adelanta los acontecimientos o llama la atención («Mala sobrevienta sabed que les cuntió», v. 2281), las fórmulas de visualización («Veriedes tantas lanças premer e alçar», v. 726) o los bien conocidos epítetos épicos («el que en buen ora nasco», «el que en buen ora ciñó espada»). Ahora bien, nada permite asegurar que estos rasgos sean solo huellas de creaciones previas orales, pues también pueden considerarse indicios de una ejecución en la que la voz seguiría siendo determinante; en resumen, la textualidad se impone sobre una posible y primitiva fase oral en la que pudo haberse creado, al tiempo que numerosos rasgos estilísticos remiten a su transmisión a través de la voz —su vocalidad—, que perduraría como forma de difusión.

Los cantares de gesta se ejecutarían por los juglares al son de una salmodia muy simple, a medio camino entre la declamación y el canto, con el acompañamiento de un instrumento musical, pero es muy probable que no fuera esta la difusión del *Cantar de mio Cid* que nos ha llegado por escrito. Este manuscrito de mediados del siglo XIV, al que podemos llamar códice de Vivar, se cierra, sin embargo, con un colofón del recitador: «El romanz es leído / datnos del vino / si non tenedes dineros / echad allá unos peños ['prendas'] / que bien nos lo darán sobre ellos». El uso del verbo «leer», recitar en voz alta, parece atestiguar el paso del canto a la lectura, aunque la palabra «romanz» no determina una sola modalidad de difusión. En la épica francesa, mucho más nutrida que la nuestra, cuando los cantares dejaron de serlo a partir del siglo XIII, los tér-

minos «roman» y «chanson» fueron intercambiables, pero otros testimonios hispánicos de «romanz» aluden a una composición versificada de cierta extensión, que no excluye la melodía al menos a mediados del XIII. El autor del *Libro de Apolonio* anuncia su intención desde el prólogo de «componer un romance»; sin embargo, más adelante la hija del protagonista, Tarsiana, se verá abocada a ganarse la vida como juglaresa cantando «un romanz bien rimado / de la razón misma por do avía pasado» (428).

Si en el *Cantar de mio Cid* la composición oral es un estrato sobre el que se superponen las evidencias de una escritura culta, la dicción formularia es más fácil de reconocer en el romancero. La mayor brevedad y sencillez de los romances permite que algunos anden «de boca en boca», sometidos a un constante proceso de tradicionalización. Muchos se compusieron oralmente, se cantaban y se cantan hasta hoy, aunque se imprimieron en cancioneros y romanceros y en pliegos sueltos. La multiplicidad de modelos reconocibles en su amplio *corpus* nos impide generalizar, pero el alto grado de oralidad que se descubre en algunos puede deberse a su origen y difusión. Así, por ejemplo, en ciertos romances carolingios, como en el «Romance de la batalla de Roncesvalles», abundan las fórmulas de transición («Allí habló Baldovinos / bien oiréis lo que dirá», «Oído lo ha don Roldán / en las batallas do estava», «Oído lo ha don Renaldo / qu'en las batallas andava. / Començara a dezir, / estas palabras hablava»), las repeticiones («No me lo roguéis, mis primos, / que ya rogado me estava; / mas rogadlo a don Renaldos / que a mí no me lo retraiga, / ni me lo retraiga en villa / ni me lo retraiga en Francia»), o la antítesis de un epíteto astrológico («Allí salió un moro perro / qu'en mal hora lo parió su madre»), etc., que para los tradicionalistas serían prueba de que deriva de la gesta de Roncesvalles.

Asimismo conviene señalar que tampoco en las obras de un autor, conservadas gracias a la escritura, podemos descartar la presencia de un discurso oral en su fase compositiva. Dicho en otras palabras, no siempre cabe imaginarse al autor escribiendo ante un pergamino o papel su propia obra en el silencio de un

aposento privado; al menos en algunos casos podemos suponer una doble labor, en la que alguien transcribe lo que otro dicta. Sobre todo en las más altas esferas de la sociedad, la escritura podría ser considerada como un ejercicio manual, especializado, una actividad inadecuada para ser ejecutada de forma sistemática por los individuos de alta categoría, que tendrían servidores para realizar esta tarea.

Alfonso X explica en una conocida cita (→ 1) de la *General estoria* (I, XVI, 14), que retomaremos más adelante, su método de trabajo, ajustado a las pautas señaladas. Con ayuda de la iconografía podemos hacernos una idea de cómo sería su participación. En el manuscrito del *Libro de ajedrez, dados y tablas* se nos muestra a un amanuense real, sentado en el suelo y apoyado en una columna mientras escribe lo que el rey le dicta. En el cuaderno que sostiene sobre sus rodillas se leen las primeras palabras del prólogo: «Pues que avemos y ['allí'] hablado de los dados...» (p. 281). El uso de la primera persona, el verbo de dicción y el adverbio locativo parecen aludir a una pasada conversación que ahora se retoma. Ninguna imagen lo representa nunca escribiendo las *Cantigas*, conjunto poético del que se considera autor. Muy interesante es al respecto la ilustración de la cantiga 120: a la izquierda unos músicos interpretan la cantiga, mientras que al fondo se representan unos bailarines; en el centro la figura del rey Sabio señala con su mano izquierda una imagen de la Virgen, mientras que con la derecha apunta expresivamente a su propio pecho, indicando así que él es el creador de esa composición. Si el rey no «escribe con sus manos» tampoco lo harían quienes su condición social les permitiera contar con amanuenses; es más fácil imaginarse a don Juan Manuel dictando de viva voz sus textos a un escribano, que escribiendo sus obras, como se desprende de las expresiones «fizo escribir», «fizo poner», «fizo fazer» que jalonan sus primeros libros. En resumen, la oralidad no solo puede remontarse a los textos más primitivos sino que llega a subsistir en todas las fases del proceso creador, incluyendo la escritura.

DEL TEXTO ESCRITO AL ESCUCHADO: TEXTUALIDAD Y «AURALIDAD»

Los vestigios de oralidad y las técnicas juglarescas siguen estando muy presentes todavía en la nueva modalidad creadora surgida en la primera mitad del siglo XIII, el denominado «mester de clerecía», pese a que sus autores se muestren orgullosos por ajustarse a unos nuevos parámetros de perfección formal y presuman de sus saberes escolares. El enigma será averiguar a qué responden estos constantes guiños que los «clérigos escolares» dirigen a su público, mediante los que humildemente se incluyen o se distancian de los modos de los intérpretes. Pese a la unidad métrica compartida por el *Libro de Alexandre*, los nueve poemas largos de Gonzalo de Berceo, el *Libro de Apolonio* y el *Poema de Fernán González*, no debemos asignarles idénticos cauces de difusión ni el mismo público.

En los *Milagros de Nuestra Señora* se establece un permanente marco comunicativo con la presencia de un narrador («Yo, Gonçalo de Berceo»), que refiere una historia (los milagros de la Virgen) ante una audiencia implícita («señores e amigos»). En sus versos proliferan los verbos de dicción (decir, contar...) y de audición (escuchar, oír...): «Amigos e vassallos de Dios omnipotent, / si vós me escuchássedes por vuestro consiment ['por favor'], / querríavos contar un buen aveniment ['acontecimiento'] / terrédeslo en cabo ['lo tendréis al final'] por bueno veramente» (1). En las estrofas iniciales de cada milagro Berceo a veces alude al paso del tiempo que apremia al narrador: «Señores, si quisiéssedes, mientre dura el día, / d'estos tales miraclos aún más vos dizría; / si vós non vos quessássedes, yo non me quesaría» (583ac). Consciente en ocasiones de la extensión de su discurso o de la fatiga de la audiencia, recalca la importancia de su materia y anuncia su intención de abreviar: «Amigos, si quissiésedes un poco atender, / un precioso miraclo vos querría leer; / cuando fuere leído, avredes grand placer, / preciarlo edes más que mediano comer» (625). Ahora bien, este marco comunicativo se inserta en otro superior, en el que se engloba y del que depende —en su caso la Introducción—, en la cual ha

anunciado su propósito de componer una obra mariana y «de los sos miraclos [de la Virgen] algunos escribir» (45b). Se interfieren así dos procesos, el creativo en el que el autor elige la materia que transformará en escritura con la ayuda de la Virgen, y el comunicativo que recorre toda la colección, procedimiento mediante el cual se dirige a una audiencia formalmente presente.

Algo similar, aunque menos sistemático, se refleja en sus relatos hagiográficos. Berceo se presenta como poeta, cuya tarea engloba en expresiones del ámbito de la escritura, como «escrivir», «versificar», «fer una prosa ['poema rítmico']» o un «tratado», pero, como narrador, se reserva el papel de un simple juglar que reclama un pago por su interpretación: «Quiero fer una prosa en román paladino ['lengua vulgar'] / en cual suele el pueblo fablar con so vecino, / ca non so tan letrado por fer otro latino, / bien valdrá, como creo un vaso de bon vino» (*Vida de Santo Domingo*, 2). Más adelante la petición estará más acorde con la temática, conformándose con «sendos Pater Nostres» (estr. 760).

Este planteamiento discursivo no debe confundirse con una realización concreta, pero su condición literaria tampoco niega la posibilidad de que en algunos casos pudiera transmitirse así. La inserción del relato dentro de un esquema comunicativo es habitual en las obras de instrucción, pues actúa como un espejo en el que el receptor se ve asimilando la doctrina, como sucede en el marco narrativo de *El conde Lucanor*. El relator juega con viejos recursos retóricos para ganar así la atención del público («attentum parare») o captar su benevolente juicio («captatio benevolentiae»), al igual que el calificarse obrero o juglar de Dios puede considerarse una de las múltiples variantes del tópico de humildad, frecuente al comienzo o al final; las magistrales páginas de Ernst Robert Curtius (1886-1956) han mostrado de modo insuperable cómo llegaron estos lugares comunes literarios del mundo clásico al romance. Sea como fuere, las abundantes fórmulas de oralidad o las llamadas de atención son recursos característicos de la transmisión oral que han pasado a la escritura, pero al mismo tiempo pueden interpretarse como indicios de una lectura en voz alta, aunque ignoramos en qué

circunstancias se realizaría. Sus obras podrían recitarse en el oficio, en lecturas conventuales o privadas, en la celebración de festividades religiosas, en la predicación o servir de propaganda en torno al monasterio; por ejemplo, estos versos de la *Vida de Santo Domingo de Silos* parecen aludir a una recitación en la ruta jacobea, con la que se trataría de animar a los peregrinos para que se acercaran hasta el santuario: «Si de oír miráculos avedes grand sabor, / corred al monasterio del sancto confesor, / por ojo los veredes, sabervos an mejor, / ca cutiano ['a menudo'] los face, gracias al Criador» (385). La menor presencia de fórmulas de oralidad conservadas en los poemas de temática no religiosa, como el *Libro de Alexandre* o el *Libro de Apolonio*, no tienen por qué hacernos pensar en una lectura silenciosa sino más bien en una recepción diferente o en un público más restringido. Su contenido parece más adecuado para una audiencia escolar o cortesana, a la que pudieran atraerle unas materias más doctas.

La aparición de la prosa no supondrá la desaparición de la recepción auditiva, aunque podrá modificar sus ámbitos y las modalidades de «vocalidad». La lectura en voz alta será la forma habitual de difusión de la obra literaria, un tipo de transmisión que desborda los límites temporales del período medieval y que en algunos casos está bien documentado en el siglo XIX y ha llegado hasta nuestros días, por diferentes razones. Conviene recordar, en primer lugar, el alto grado de analfabetismo, que podría alcanzar al 80 por 100 de la población, a lo que vendrían a sumarse la poca destreza y hábito que muchos «lectores» adquirían a lo largo de su vida. Los manuscritos, y luego los libros, serían escasos y caros, y la lectura en voz alta comportaba otras muchas ventajas, como evitar el daño a los ojos o favorecer la memoria y la concentración en lo escuchado, o incluso, ayudaba a «conservar el calor del cuerpo», como se recoge en los consejos de Aristóteles a su discípulo Alejandro («Libros aun o estorias delectables leer o oír», p. 180). Entre los grandes señores y caballeros «oír leer» obras históricas o similares sería una práctica habitual en varios momentos del día, especialmente a la hora de comer, en los ratos de asueto o de in-

somnio, justificada por la necesidad de aprender buenos modelos de conducta. Las numerosas citas proliferan durante toda la Edad Media, aunque la más célebre sea esta de las *Partidas* alfonsíes:

> e por esso acostunbravan los cavalleros, cuando comién, que les leyessen las estorias de los grandes fechos de armas que otros fizieran, e los sesos e los esfuerzos que ovieron para saberlos vencer e acabar lo que querían. Et allí do no habién tales escripturas faciénselo retraer a los cavalleros buenos e ancianos que se en ello acertavan: e sin todo esto, aun fazían más, que non consentían que los juglares dixiesen ante ellos otros cantares sinon de guerra, o que fablassen en fecho de armas. E esso mismo fazían que, cuando non podían dormir, cada uno en su posada se fazía leer e retraer estas cosas sobredichas. E esto era porque oyéndolas les crecían las voluntades e los corazones, e esforzávanse, faziendo bien e queriendo llegar a lo que los otros fizieran o pasaran por ello (II, XXI, 20).

El pasaje distingue entre unas *estorias de los grandes fechos de armas*, en romance, y unos *cantares de guerra*. Cada género tiene su propio intérprete y su contenido. En primer lugar a los caballeros les leen no solamente las historias, sino también los «sesos e los esfuerzos», vale decir las tácticas y los procedimientos que propician la victoria. Pero si no hay «escrituras», la misma función desempeñarán los relatos de los caballeros, distinguidos por su «bondad» y experiencia (ancianos), cualidades que garantizarían la veracidad de lo referido. Esas *estorias* serán leídas o contadas ante un grupo de oyentes, mientras que los cantares serán «dichos» por los juglares. Unas y otros podían contar los mismos *fechos de armas*, pero la diferencia cobra más sentido si pensamos que el vehículo en un caso sería la prosa y en el otro, el verso, y que el soporte para las *estorias* sería el texto mientras que para los relatos de otros caballeros debería ser la memoria, el mismo quizás que para los cantares dichos. Reflejaría así la cita una superposición de discursos reiterados, si bien don Juan Manuel, al ocuparse del emperador en el *Libro de los estados*, especifica los contenidos transmitidos todos por los juglares, «cantares», «buenas razones» y «buenos hechos»:

> Et desque oviere comido et bebido lo que l' cunpliere con tenprança et con mesura a la mesa, deve oír, si quisiere, juglares que l' canten et tangan estormentes ['toquen instrumentos'] ante él, diziendo buenos cantares et buenas razones de cavallería o de buenos fechos, que mueban los talantes de los que los oyeren para fazer bien (p. 177).

El mismo autor alude con frecuencia a la lectura en voz alta ante los grandes señores, como una solución para aprovechar las horas de insomnio, empezando por él mismo. Como dice en su prólogo al *Libro del cavallero e del escudero*, «Hermano señor, el cuidado ['preocupación'] es una de las cosas que más faze al omne perder el dormir, et esto acaece a mí tantas vezes que me embarga mucho a la salud del cuerpo, et por ende cada que só en algún cuidado, fago que me lean algunos libros o algunas estorias por sacar aquel cuidado del coraçón ... et seyendo en aquel cuidado, por lo perder comencé este libro ... Et porque sé que vós que sodes muy mal dormidor, envióvoslo por que alguna vez, cuando non pudierdes dormir, que vos lean assí commo vos dirían una fabliella» (*OC*, I, pp. 39-40). Se atestigua así que un gran señor, laico, como don Juan Manuel, o religioso, como su cuñado don Juan de Aragón, arzobispo de Toledo, a quien se dirigen estas palabras, contaba con lectores que ocupaban de esta manera sus ratos de insomnio. La tarea de escribir se equipara a la lectura, en cuanto que cumple una función análoga y contribuye a aliviar las preocupaciones de su autor. El mismo don Juan Manuel seguirá muy de cerca este pasaje cuando dé consejos al emperador insomne en el *Libro de los estados*, quien también, «si non pudiere dormir, debe mandar que leyan ante él buenas estorias, de que tome buenos ejemplos» (p. 180).

La lectura de relatos históricos durante las comidas de los caballeros, como recomendaban las *Partidas*, se convierte en tópico reiterado en crónicas y tratados caballerescos, como la *Crónica del rey don Juan I* de Pero López de Ayala o el *Doctrinal de los cavalleros* de Alfonso de Cartagena. En su *Doctrinal de príncipes*, Diego de Valera usará un lugar común repetido, presente en Alfonso X, señalan-

do la utilidad de estas prácticas tanto por los buenos como por los malos modelos, pues de unos y otros puede obtenerse provecho:

> E por eso conviene mucho a los reyes mandar ante sí continuamente leer las corónicas y estorias de los altos onbres pasados, asi de los malos como de los buenos, porque la infamia e pena de los malos les faga retraer e apartar de semejantes fechos, e la gloria, fama e galardón de los buenos les traiga deseo de ser semejantes e parescientes aquellos.
>
> (*Prosistas castellanos*, p. 186.)

Esta forma de difusión sería también habitual entre el público femenino aristocrático, como puede deducirse de unos versos de Gómez Manrique dirigidos a la condesa de Castro, de quien presupone el conocimiento de las historias de Troya no por «aver leído, mas siquiera por oidas». Otras veces, sin embargo, la mujer es la lectora, como ocurre en el *Yvain* de Chrétien de Troyes (siglo XII), en el que el protagonista penetra en el jardín de un palacio, seguido de su comitiva:

> Vio a un hombre de aspecto noble acostado sobre una tela de seda y reclinado sobre el codo; ante él una doncella leía una novela, no sé de quién, y una dama se había acercado para escucharla: la dama era su madre y el señor su padre, y se llenaban de gozo al verla y al escucharla, pues no tenían otro hijo.
>
> (*El caballero del león*, Alianza, p. 120.)

En el *Libro del cavallero Zifar*, en un episodio de reminiscencias artúricas, también una doncella lee en voz alta la historia de Lanval (aquí don *Iván*):

> E la donzella llevava el libro de la *Estoria de don Iván* e començó a leer en él. E la donzella leié muy bien e muy apuestamente e muy ordenadamente, de guissa que entendié el infante muy bien todo lo que ella leié, e tomava en ello muy grand plazer e muy gran solaz (p. 459).

A diferencia de los textos escritos, los oídos reciben simultáneamente su emisión, transmitida por un intermediario verbal, cu-

yas adecuadas condiciones de orden, ejecución y apostura (relacionadas con unas pautas aprendidas en la retórica) favorecen la comprensión del mensaje, y como consecuencia incrementan su potencial placer y también su retención memorística, pero además su tipo de difusión condiciona su contenido, disposición y estilo. Lógicamente los textos serían escuchados en periodos de tiempo discontinuos, por lo que perviven rasgos que facilitan su entendimiento, avivan la atención de los receptores y favorecen su recuerdo; de ahí que se sigan utilizando acotaciones de los narradores con fórmulas de audición y visualización («como ya oísteis», «lo que adelante veréis», etc.), que en algunos casos podrían ser meros restos lexicalizados, pero en otros reflejarían una práctica real. En los relatos caballerescos la extensión y complejidad de la trama y el abundante número de personajes, cuyas aventuras se enlazan con las del protagonista, hacen necesaria la aparición de nuevas advertencias para que el oyente sea capaz de entender la historia oída. Los relatos de unos se interrumpen en determinados momentos para dar paso a los de otros, en una especie de tejido que la crítica ha llamado «entrelazamiento o alternancia». Con frecuencia el oyente queda advertido de los cambios mediante unos nexos verbales, especialmente importantes para subrayar la transición de episodios y protagonistas.

> Mas agora dexa el cuento de hablar d'estos señores y señoras que estavan esperando al rey Lisuarte y a su compaña, por contar lo que acaeció a don Bruneo y Angriote y a Branfil, que se ivan con la reina de Dacia, como ya oístes.
>
> (*Amadís*, II, p. 1.589.)

El uso de estos nexos explícitos en el interior de la historia, habituales en la producción historiográfica y en la ficción artúrica, también está presente en las obras del mester de clerecía y proseguirá en los cronistas de Indias. Dichas fórmulas recalcan los ejes argumentales y los protagonismos del relato, recursos que en un texto escrito pueden resolverse mediante un cambio de capítulo con sus correspondientes epígrafes. Tienen un sentido práctico y

primario en la recepción auditiva del texto, si bien en épocas posteriores pueden perdurar como fórmulas lexicalizadas que siguen desempeñando su papel; siguen empleándose por el peso de la tradición pero han perdido su función más pragmática.

Los autores también emplean repeticiones de idénticos episodios desde distintos puntos de vista narrativos, resúmenes de los incidentes más importantes que recapitulan todo lo anterior, incidentes paralelos o contrapuestos, en muchos casos con variaciones y matices diferenciadores que pasan más desapercibidos para los lectores actuales. Muchos de ellos recalcan su importancia, ayudan a proseguir el hilo discursivo y favorecen el recuerdo, a la vez que permiten múltiples relaciones en el interior del texto; recrean una estética de la memoria, más intensa en periodos de difusión oral, pero que perdurará con sus consiguientes transformaciones en épocas posteriores. A veces se potencia con representaciones pictóricas aludidas en el texto o con imágenes insertas por los copistas o los impresores, tanto en textos didácticos, como en libros de entretenimiento o en discursos religiosos, jurídicos, etc.

Es más fácil suponer, por último, una difusión oral si pensamos en la lírica popular y culta, pues la brevedad y las características formales, apoyadas en la repetición, favorecen su memorización y su interpretación cantada, que evolucionará con el tiempo. Tanto la poesía profana como la religiosa se acompañarían de música, aunque es raro contar con testimonios que nos permitan reconstruir sus sonidos. Los códices de las *Cantigas* de Alfonso X constituyen una excepción, a través de los cuales conocemos la notación musical e incluso, gracias a sus miniaturas, reconstruimos los instrumentos musicales, sus bailes, etc. El denominado «bifolio de Vindel», en el cual se copian siete cantigas de Martín Codax, seis de ellas también acompañadas de su notación, ha permitido descubrir la interpretación de las cantigas galaicoportuguesas, en las que quizás se combinara la voz de un solista, encargado de las estrofas, con la intervención de un coro para el estribillo.

El conocimiento de la más compleja polifonía restringe su empleo para los más entendidos a partir de la segunda mitad del siglo XIV, pero la práctica de escuchar música cantada prosigue en las cortes hasta finales de la Edad Media, donde conviven músicos y poetas músicos como Encina y Sánchez de Badajoz, aunque se vayan introduciendo nuevas formas de hacer poesía. Del mismo modo la lírica se haría eco de las novedades o de los gustos musicales imperantes por lo que, en contextos dramáticos o narrativos, canciones ejecutadas por dos o más personas podrían relacionarse con las simultaneidades musicales propias de las nuevas técnicas. A su vez, los villancicos y los romances se interpretarían, a partir de la segunda o tercera década del siglo XV, primero en círculos nobiliarios no peninsulares hasta aclimatarse en las cortes castellanas a finales de siglo. Pero Tafur conoció en 1438 en el palacio del emperador de Constantinopla a un trujamán ('traductor'), llamado Juan de Sevilla, muy estimado por el emperador «porque le cantaba romances castellanos en un laúd» (p. 139), aunque el término genérico es equívoco. El mismo personaje aparece entre 1420-1430 como ministril en la corte napolitana de Alfonso V, donde se inició el gusto por el romancero trovadoresco.

Pero no toda la poesía del XV llegaría a sus oyentes con apoyo musical —o solo con él—, ya que habrá también que contar con la lectura en voz alta, el recitado, la improvisación, etc., aunque de nuevo nuestra imaginación deba suplir muchas veces la falta de datos concretos. La poesía cortesana es parte de una actividad social, cuyos componentes, sean festivos, lúdicos o políticos, pasaban habitualmente por su realización ante un público selecto, con independencia de que luego parte de ella se fijara por escrito en hojas sueltas, cancioneros de autor o los grandes cancioneros misceláneos. La difusión de la poesía cortesana sería elitista, en las veladas o fiestas ante los príncipes o grandes señores, con una dimensión que podemos casi calificar de «institucional», aunque sabemos poco sobre el desarrollo de estas sesiones y el papel que desempeñaban los poetas, los músicos, o los bufones, etc. Según el prólogo al *Cancionero de Baena* quien desee dedicarse a la poesía debe, entre otras

exigencias, haber «cursado cortes de reyes e con grandes señores», lo que obliga a considerar que su ámbito de difusión estaría en el espacio cortesano. Las serranillas, como las del Marqués de Santillana, podrían recitarse ante un auditorio distinguido y servir como relato poético ilustrativo de las aventuras vividas en un viaje. La poesía cumpliría muchas veces una función lúdica interpersonal y semicolectiva, si pensamos en los poemas en colaboración, las preguntas y respuestas, las glosas más o menos improvisadas de estribillos o de motes, o las contiendas poéticas. En estas los poetas se intercambian poemas repletos de insultos, como los que se cruzan Villasandino y Baena, que se llaman mutuamente «viejo podrido» y «vil borrico». Estos debates se celebrarían, a modo de justas literarias, ante un selecto público, presidido por el rey, que quizá apostaba por un vencedor; en esta ocasión hay tres vueltas y en la tercera Villasandino no responde, por lo que podemos considerar que Baena fue el triunfador.

La reina Isabel y sus damas se entretendrían con juegos poéticos más elitistas, como el «juego trobado» de Jerónimo de Pinar, recogido en el *Cancionero general*. Según indica el preámbulo, se podía jugar con dados o con naipes, de modo que cada copla equivalía a una carta y cada dama debería interpretar la copla que le hubiera caído en suerte:

> Y esta primera es un juego trobado que hizo a la Reina doña Isabel, con el cual se puede jugar como con dados o naipes, y con él se puede ganar o perder y echar encuentro o azar y hazer par. Las coplas son los naipes y las cuatro cosas que van en cada una de ellas han de ser las suertes (III, 179).

Los epígrafes o las rúbricas nos ayudan muchas veces a conocer las circunstancias de la composición, pero raras veces encontramos una escena tan evocadora como esta, en la cual un poeta, Joan Berenguer de Masdovelles, nos cuenta cuál fue el motivo que originó su poema —conmemorar la entrada del rey don Juan en Valencia—, cómo se lo hizo llegar —leído en su presencia y ante otros

«hombres de alcurnia»—, y cómo interesó tanto a su selecto público que uno de los presentes —el maestre de Montesa— le concedió el honor de volverlo a leer:

> La obra infrascrita compuse yo, Joan Berenguer de Masdovelles, por la reciente entrada en el Reino del Señor Rey don Juan, la cual le presenté en la villa de Vilafranca el 17 de enero, año 1459, en la casa de Joan Tarré donde dicho Señor se hospedaba, presentes el reverendo maestre de Montesa y de San Jorge, el hijo de dicho Señor [el Rey], que era maestre de Calatrava, don Pedro de Urrea [obispo de Tarragona], don Carros, mosén Rebolledo y don Lope de Gurrea, hijo de mosén Martín Torrellas, y otros muchos hombres de alcurnia, la cual, después que la hube leído y presentado al dicho Señor, el susodicho maestre de Montesa la cogió y la volvió a leer.
>
> (*El Cançoner de Joan Berenguer de Masdovelles*, ed. Vicenç Beltrán, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 2006, p. 48.)

Pese a que la poesía cortés fundamentalmente se escuchaba, es innegable la importancia que va cobrando la lectura individualizada y la escritura autógrafa, de la que son ejemplo algunos cancioneros e incluso ciertos testimonios iconográficos. Cada vez se repiten más los grabados con la imagen de un escritor sentado ante un atril sobre el que ejecuta su trabajo, en el que también se sitúa la materia *escriptoria*, cuyos instrumentos se muestran, del mismo modo que los desordenados libros colocados en los anaqueles, modelo reiterado por Fadrique de Basilea en numerosas ocasiones, desde Donatus, *De octo partibus orationis*, y Remigius, *Regula dominus quae pars* (1498), hasta el *Oliveros de Castilla y Artús de Algarve*. Del mismo modo, en el *Cancionero general* (Valencia, Jorge Costilla, 1514) se representa a Juan de Mena escribiendo en una mesa, a diferencia de los copistas que lo hacían al dictado de Alfonso X. En el mismo sentido, a finales del siglo XV tanto la documentación como la iconografía revelan mejor unos espacios privados, incluso catedralicios, donde los hombres de saber, religiosos y laicos, podían ejercitar mejor su trabajo en solitario.

LOS INTÉRPRETES: DEL JUGLAR AL «RECITATOR»

Elegimos este término de amplio campo semántico —*intérpretes*— para aludir con él al dilatado espectro de los «vocalizadores», los transmisores de esta literatura, cuya importancia se nos antoja fundamental en un periodo en el que la condición de «autor» queda forzosamente difuminada, como veremos más adelante. En ellos descansa la difusión, pero también en la mayoría de las ocasiones la recreación de la obra. Ahora bien, ¿quiénes serían estos intérpretes y qué cualidades debían reunir? Su papel puede ser tan importante como el del autor, aunque raras veces sabemos algo de ellos, de sus capacidades y de su proceso creativo, su nombre, etc. Entre ellos habrá profesionales, que en unos casos se ganarían la vida solicitando un pago al público por sus servicios y en otros estarían a sueldo de los grandes señores, como lo reflejan con frecuencia los documentos contables. Para su labor, designada a veces «cantar», pero también «dezir», «leer», «retraer» ('traer a la memoria, recitar') o «rezar», entre otros términos, se servirían no solo de instrumentos musicales sino de movimientos y gesticulación corporales, recursos vocales, con cambios de entonación..., en suma, elementos paraverbales, que cada uno de ellos incorporaría en su interpretación.

Estos transmisores recurrirían a distintos medios y técnicas para «representar» y vivificar el texto. No podemos pensar en difusión oral sin mencionar el papel de la memoria auditiva, principal medio del que se servirían los juglares para recitar cantares de héroes o santos, pero también «archivo» en el que «almacenar» canciones, cuentos, romances y tantas otras formas de la literatura oral. Más problemática es la existencia de los llamados «manuscritos de juglar», copias toscas, en formato reducido y carentes de ornamentación, gracias a las cuales podrían recordar o aprender su repertorio, pero nada permite asegurar que los ejemplares conservados tuvieran este fin. A esto cabe sumar la presencia de un público, más amplio o reducido, cuya «complicidad» o «disconformidad» con el intérprete en forma de comentarios o reacciones no

verbales, permitiría conocer la recepción de la obra, pero de nuevo estamos ante recursos hipotéticos, perdidos para el lector actual.

Al hablar de intérpretes profesionales entramos en el amplio campo de los juglares, voz derivada de *joculator*, relacionada con *jocus*, «juego», personajes que ya aparecen mencionados en el Concilio de Cartago del año 436. Se trata de uno de los términos más plurales y polisémicos de la Edad Media, cuyos sentidos no eran unívocos tampoco en su época, como se percibe en la célebre *Suplicatio* que el juglar-trovador provenzal Guiraut Riquier dirigió en 1274 a Alfonso X, aunque las distinciones establecidas en este cruce de mensajes no siempre se correspondan con la realidad. En su *Súplica* Riquier reivindica la dignidad del oficio y lamenta que se utilice el nombre de juglar para saltimbanquis o quienes hacen acrobacias con monos, marionetas, etc. La juglaría fue inventada por gentes cultas para difundir la alegría; luego aparecieron los trovadores con el fin de dar ánimo a los caballeros en nobles empresas, para terminar decayendo, por lo que considera que el término «juglares» debe reservarse solo para los hábiles instrumentistas. En su respuesta, *Declaratio del rey N'Amfos de Castela*, Alfonso X afirma que en Castilla, a diferencia de Provenza, cada clase de juglares se denomina con un nombre específico: juglares son los instrumentistas, *remedadores*, los imitadores, *segrieres*, los trovadores, *cazurros*, los que se exhiben en tabernas, etc.

Estas distinciones subyacen también en los textos eclesiásticos, que los condenan, aunque establecen modalidades dignas de alabanza. Las reprobaciones repetidas sistemáticamente desde los Padres de la Iglesia, a través luego de sucesivos concilios, confesionales o penitenciales, no afectaban a todos por un igual; por ejemplo, en el siglo XIII el arzobispo de Canterbury, Tomás de Cabham, diferencia en su *Summa poenitentiae* entre los que se transforman y transfiguran su cuerpo con torpes saltos y gestos, saltimbanquis, acróbatas, equilibristas..., junto a los vagabundos y dañinos, que son condenados al infierno, y los que tocan instrumentos y deleitan a los hombres, que se salvan. Estas tipologías aparecen enriquecidas en un interesantísimo capítulo (→ 55) del *Libro de confesiones*, escrito por Martín Pérez a comienzos del siglo XIV:

> Si son tales juglares que cantan cantares de los santos o de las fazendas o de las vidas de los reyes e de los príncipes, e non cantan otros cantares locos que mueven a los omnes a amor mundanal, e cantan en lugares honestos e non en lugares deshonestos, bien podemos a estos tales juglares dar vagar a bivir de tales oficios, tanto que se confiesen e bivan en otra manera e penitencia.

La cita implica también la estrecha relación entre héroes y santos, que los textos literarios se encargan de recordar al compartir muchas veces idénticos motivos, pero también las diferencias se establecen por el lugar donde actúan (honesto/deshonesto). Las primeras categorías (juglares de *gesta sanctorum* y juglares de *gesta heroum*) no son vilipendiadas como las de otros histriones como los juglares líricos que entonan canciones favorecedoras de los locos amores mundanos. No sabemos cómo actuarían los juglares liberados de la condena eclesial, pero la distinción entre una juglaría positiva y otra negativa se recoge también en otros muchos textos; así en los *Castigos del rey don Sancho IV* se habla de una «buena juglaría» que es «aquella de que el omne rescibe plazer non a daño de su alma, nin de su cuerpo, nin a daño de otri» (p. 314), sin especificar en qué consiste.

Para ser «juglar de héroes» sería necesario saber salmodiar y muy posiblemente acompañarse de algún instrumento musical, pero ¿qué se requiere para ser «juglar de santos»? La respuesta debe relacionarse con la modalidad poética en la que se presenten estas hagiografías. En España cabe pensar que si escribir la cuaderna vía exige «grand maestría», su lectura o recitación no estaría al alcance de cualquiera. El encargado de esta tarea tendría que reconocer el ritmo —el «fablar curso rimado»— y saber diferenciar las sílabas —«a síllavas cuntadas»—, es decir identificar la dialefa, como se apunta en el preámbulo del *Libro de miseria de omne*: «Ou tod' omne que quisiere este libro bien pasar, / mester es que las palabras sepa bien silabificar» (4ab). Algunos de estos conocimientos requeridos podían haberse aprendido por experiencia, sin ninguna preparación escolar previa, pero todos ellos constituían aspectos susceptibles de ser estudiados en la gramática y la retórica.

Al margen de estos juglares, hay otros también respetables que se ganarían la vida de corte en corte o permanecerían en alguna integrados entre sus servidores como músicos y cantores. Su presencia, amenizando sobremesas y todo tipo de celebraciones, bodas, bautizos, coronaciones, etc., es constante durante toda la Edad Media. Baste con recordar la gran comida de don Carnal en el *Libro de buen amor*, quien tenía «delante sí juglares como omne mucho onrado» (1095d), o la bienvenida a don Amor. Su misión se asocia a la música, o al menos, al sonido, a tenor de lo que cuenta Álvar García de Santa María en la coronación de don Fernando de Antequera, cuando «los juglares faziendo gran ruido que unos a otros no se oían», pero raras veces se detalla su actuación. Don Juan Manuel, que apreciaba tanto a uno de los suyos, Arias Pacs, hasta el punto de escribir una carta de recomendación a la reina de Aragón, tampoco es muy explícito. En el ejemplo 50 de *El conde Lucanor* el emperador Saladino, decidido a recorrer el mundo, sale acompañado de «dos juglares», «e esto fizo por que mejor pudiesse con estos andar por el mundo», lo cual nos indica que, al menos aquí, está pensando en los ambulantes. Al llegar a la casa de un escudero, actúan en la sobremesa («desque los manteles fueron levantados et los juglares ovieron fecho su mester»), pero ignoramos en qué consistió. Su mundo no sería solo el de los grandes señores, pues, de acuerdo con la documentación, son contratados en todo festejo popular que se precie.

Aunque el esplendor de la juglaría parece decaer en las cortes a finales del siglo XIII, algunos se adaptan a las nuevas modalidades poéticas y se siguen ganando la vida en ellas a mediados del siglo XV, como Juan de Valladolid, también conocido en los cancioneros como Juan Poeta. Este personaje, muy alabado en las grandes casas italianas, pero vilipendiado en las castellanas, representa la imagen de los juglares de finales de la Edad Media, itinerante, con habilidades poéticas y musicales, bufón e incluso capaz, como escribe el duque de Milán, de conjurar, a través de hechizos, el granizo («sa incantare la grandine»). Su talento se sustentaba en la oralidad y en su capacidad de improvisación (el marqués de Mantua declaraba

haber sido testigo de su facilidad para componer rimas en español); de ahí que sea muy reducido el número de versos suyos conservados en los cancioneros, aunque su presencia se refleja en varios debates. En una contienda con Antón de Montoro, conocido también como el Ropero de Córdoba por su oficio de sastre, este se burla de él por su origen converso y por ser hijo de un verdugo pregonero y de una criada de mesón, acusándole de no componer sus textos, sino «cantar viejas fazañas» ajenas, al igual que los invidentes: «Diziendo que es relicario / de las invenciones buenas, / pues sabed qu'es sermonario / de las fábricas ajenas / de arte de ciego juglar / que canta viejas fazañas / que con un solo cantar / cala todas las Españas» (p. 183).

La acusación nos lleva también al submundo de transmisores ciegos, que según parece cantaban versos compuestos por otros, como los «cantares» que el Arcipreste de Hita asegura haber compuesto (1514a), dos de los cuales se copian en el manuscrito G a partir de la estrofa 1710. Incapaces de ganarse la vida de otro modo, lo hacían cantando, recitando, hasta rezando por encargo e incluso transmitiendo sus saberes documentados a finales del siglo xv. Gracias a sus ininterrumpidos vínculos con la difusión de la literatura de consumo popular alcanzarían en el último cuarto del siglo xvii casi el absoluto monopolio de la transmisión de los pliegos sueltos.

La lectura en voz alta también implicaría unas destrezas y unas cualidades especiales, aunque su ejecución no dependería siempre de unos profesionales, mientras que su audiencia podría situarse en círculos más restringidos y homogéneos hasta llegar al oyente individual. En ciertos ámbitos, como los medios aristocráticos, su práctica estaba muy generalizada, pues la descodificación de la escritura suponía un esfuerzo delegado con frecuencia en un servidor preparado, los académicos y los religiosos. Entre estos últimos es bien conocida la importancia concedida en el capítulo 38 de la *Regla de San Benito* a la lectura colectiva:

> En la mesa de los hermanos nunca debe faltar la lectura; pero no debe leer el que espontáneamente coja el libro, sino que ha de hacerlo

> uno determinado durante toda la semana, comenzando por el domingo ... Reinará allí un silencio absoluto, de modo que no se perciba rumor alguno ni otra voz que no sea la del lector. Para ello sírvanse los monjes mutuamente las cosas que necesiten para comer y beber, de suerte que nadie precise pedir cosa alguna. Y si algo se necesita, ha de pedirse con el leve sonido de un signo cualquiera y no de la palabra. Ni tenga allí nadie el atrevimiento de preguntar nada sobre la lectura misma o cualquier otra cosa, para no dar ocasión de hablar; únicamente si el superior quiere, quizá, decir brevemente algunas palabras de edificación de los hermanos. El hermano lector de semana puede tomar un poco de vino con agua antes de empezar a leer por razón de la santa comunión y para que no le resulte demasiado penoso permanecer en ayunas. Y coma después con los semaneros de cocina y los servidores.
>
> (Ed. García M. Colombas; trad. Iñaki Aranguren, BAC, Madrid, 1979, XXXVIII.)

La especificación «nunca lean ni canten todos los hermanos por orden estricto, sino quienes puedan edificar a los oyentes» indica que no todos los monjes eran adecuados para esta tarea, puesto que se exigía una técnica particular y una voz clara y potente. Los escasos detalles de estas instrucciones no nos permiten deducirlo, pero contamos con unas normas prácticas similares, redactadas por fray Hernando de Talavera, obispo de Ávila (1485-1492), para las bernardas de la ciudad, en las que se indica cómo debían realizar sus lecturas durante comida y cena, y en los días de ayuno «a la colación» (→ 13). De la tarea se encargará cada semana una de las hermanas, que deberá cumplir ciertos requisitos, entre los que destacan la «gracia» y la «voz», y ser capaz de leer despacio, de forma «bien entonada, bien pausada y pronunciada», tres condiciones diferenciadas; todas ellas redundan en su ritmo, claridad, recepción y entendimiento. Reglas muy posteriores no diferirían mucho de las pautas marcadas durante la Edad Media, aunque sean ya más precisas y nos expliquen sus fundamentos; así, por ejemplo, en un *Manual Trinitario* se detalla cómo debe actuar el lector semanero, quien «leerá (descubierto siempre) en un tono llano, claro y devoto, no

muy alto, ni tampoco muy baxo, sino acomodándose en la voz con la capacidad del refectorio, guardando siempre puntos y mediaciones, interrogaciones y pausas y leyendo no muy deprisa, ni muy despacio, sino en un medio, ni haciendo los finales largos, sino cortándolos con moderación... Y no lo leerá cantado sino en tono corrido, aunque despacio, y con claridad y distinción, de suerte que se entienda bien» (Madrid, 1779, II, IV). La advertencia «no lo leerá cantado sino en tono corrido» se repite cuando sea necesario comunicar la carta de aviso de la muerte de algún religioso, y nos recuerda que en los refectorios la lectura en voz alta era muy parecida a la práctica de la recitación litúrgica, es decir, era una lectura cantada (salmodiada).

También quien se encargara de leer en voz alta una obra en romance en un ámbito privado debía seguir ciertas pautas, aunque no se llegara a la recitación, respetando las pausas y haciendo uso de las diferentes entonaciones. En el ya citado pasaje del *Zifar* se subraya la habilidad de la doncella, ya que «leié muy bien e muy apuestamente e muy ordenadamente» y, gracias a estas cualidades, el infante entendía todo «e tomava en ello muy grand plazer e muy gran solaz» (p. 459). La aparición del libro impreso no modificará esos hábitos, como se deduce de este excepcional, y bien conocido, testimonio sobre la práctica de la lectura en voz alta. El público no universitario de la *Comedia de Calisto y Melibea* se sorprendería quizá por encontrarse ante una comedia humanística en lengua vulgar, una obra escrita en prosa, pero sin un autor que contara la historia y con unos personajes que dialogaban solos entre sí; para remediar algunas dudas, el corrector Alonso de Proaza añadió en la segunda edición unas octavas como colofón en las que instruye al orador para que cumpla con sus fines retóricos, persuasivos: «Si amas y quieres a mucha atención / leyendo a Calisto mover los oyentes, / cumple que sepas hablar entre dientes: / a veces con gozo, esperanza y pasión, / a veces airado, con gran turbación. / Finge, leyendo, mil artes y modos; / pregunta y responde por boca de todos, / llorando y riyendo en tiempo y sazón» (pp. 352-353).

Alonso de Proaza, quien pocos años después de escribir estas octavas será nombrado «maestro de retórica» en el Estudio General de Valencia, redacta las advertencias de acuerdo con una parte de esta materia, la *actio* o *pronuntiatio*. Durante la Edad Media no tuvo un amplio desarrollo, pero contamos con algunas explicaciones en las *artes poeticae*; así Godofredo de Vinsauf expone los requisitos necesarios en su *Poetria Nova* (1209-1215):

> Al declamar en voz alta que suenen tres lenguas: que la primera sea la de la boca; la segunda, la del rostro del que habla; y la tercera, la del gesto. La voz tiene sus leyes y debes guardarlas de la siguiente manera: las cláusulas recitadas deben guardar las pausas y la pronunciación, el acento. Separa aquellas palabras que separe el sentido; reúne las que una. Modula la voz de tal manera que no desentone de la materia y no se extienda por otro sendero diferente hacia el que la materia se dirige; que ambos vayan a la vez; que la voz precisa sea imagen de la materia; tal como es la materia, así es la voz del que declama. Veámoslo con un ejemplo.
>
> La ira ... quema con la llama y perturba con la cólera; de la misma forma se alza la voz de hiel, el rostro encendido, el gesto alterado; y el movimiento exterior sigue al interior, y el hombre interior y exterior se mueven de manera semejante. Si representas este personaje, ¿cómo te comportarás cuando declames? Simularás verdaderos enfados, sin estar furioso; gesticularás como él en parte, pero no del todo; que tus ademanes sean los mismos, pero no tan acentuados; mas bien, interpreta el asunto como conviene. Puedes presentarte áspero en los gestos y ser amable. Que tu voz represente su voz; tu rostro, su rostro; y tu gesto, su gesto a través de pequeños signos. Esta belleza es moderada, este método es hermoso cuando la lengua declama y este alimento es sabroso al oído; por consiguiente, que la voz atenuada con moderación, sazonada con el doble sabor de la apariencia y del gesto, sea llevada al oído para alimentar lo que se ha oído. La fuerza proviene de la lengua, porque muerte y vida están unidas por el poder de la lengua, a la vez que es ayudada por la doble guía del rostro y del gesto.
>
> (Ed. A. M. Calvo Revilla, Arco Libros, Madrid, 2008, vv. 2035-2065.)

Pese a su interés, este apartado solo alcanzó su desarrollo con la oratoria sagrada, quedando hasta entonces en meras observaciones generales. Proaza insiste en que el recitador debe hacer una lectura dramatizada: ocuparse de todos los personajes, saber fingir con la voz distintos estados de ánimo, e incorpora un saber «hablar entre dientes», alusión a los numerosos apartes que murmuran los criados a espaldas de sus superiores. Esta recepción auditiva de la obra la corrobora el propio Rojas en el prólogo de la *Tragicomedia* al aludir a la disparidad de opiniones entre su público: «así que cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele suceder, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?» (p. 20).

Múltiples modificaciones se han producido desde la recreación juglaresca hasta el recitador humanístico, pero, incluso contando con el soporte de la escritura, la memoria será un elemento fundamental para entender la transmisión de las obras medievales, cultivada desde las primeras enseñanzas escolares, pues los libros de instrucción religiosa y los sagrados solían aprenderse «de coro», con más intensidad en ciertas culturas, costumbre que llega hasta nuestros días. Es ya un tópico aludir a la capacidad de memorización de los hombres medievales, o de cualquier periodo histórico del pasado, mucho más acostumbrados que nosotros a ejercitarla, pero en pocas ocasiones contamos con datos que nos permitan corroborarlo. Un actor del Siglo de Oro disponía de un repertorio de unas cincuenta comedias y hasta el público que asistía al teatro aprendía de memoria algunas escenas para después venderlas a nombre de otro y había algunos tan expertos, «los memorillas», a los que bastaba con acudir tres veces para poder piratearla. Más escasos son los ejemplos en tiempos más lejanos; de ahí que resulten más interesantes algunos dramáticos testimonios, conocidos gracias a los archivos inquisitoriales. No se trata de intérpretes profesionales, obligados por su condición a practicar con su memoria, sino de hombres corrientes con una profesión al margen, comerciantes, curanderos, etc., de cualidades extraordinarias para recordar lo leído o lo escuchado.

Ferrán Verde, mercader natural de Molina de Aragón, fue acusado en 1492 ante la Inquisición de Sigüenza de criptojudaizante y encarcelado durante cuatro años, culpado de leer libros sospechosos, propios de los judíos, como el Génesis y «una obra de rabí Sonto, la cual aprovava por buena e decía que cómo Dios avía matado tal hombre como aquel». El acusado alega en su defensa que se había aprendido de memoria muchas coplas, sin que en estas hubiera herejía. Le dieron al preso papel, pluma y tinta y entregó a los inquisidores 219 coplas de los *Proverbios morales*, que ocupan un cuadernillo de trece folios, aducido como prueba exculpatoria. Las escribe jurando que «yo non dexo ninguna d'ellas de cuantas a la memoria me han venido ni he podido saber, como quiera que heran más». Absuelto en 1496, su cuadernillo fue incluido en los papeles de la Inquisición, lo que ha permitido verificar que en los manuscritos de la obra de Sem Tob no aparecen algunas de estas coplas, mientras que otras aparecen desordenadas y repetidas. Muy probablemente no estemos ante una excepción. Quizás la poesía judía escrita en romance era cantada o salmodiada en festividades religiosas por lo que coexistía la difusión escrita y oral y estas prácticas favorecían su memorización.

DE LA «BIBLIOTECA DE CONSULTA» A LA «BIBLIOTECA DE LECTURA»

El acceso a un libro de un modo silencioso e individual se practicaba a lo largo de la Edad Media dentro de unos ámbitos determinados y para cierto tipo de obras, especialmente profesionales o de estudio, consideradas como una herramienta de trabajo o de consulta, a las que habría que sumar las devocionales, de meditación, adecuadas para ser leídas en la intimidad. En un principio, algunas de estas prácticas serían empleadas preferentemente en libros escritos en latín, que se irían ampliando desde mediados del siglo XIV, y sobre todo a lo largo del siglo XV, a los escritos en vulgar. Serían textos sobre teología, filosofía, las artes liberales, como gra-

máticas, retóricas, religiosos, etc., pero también libros profesionales que los juristas, médicos, etc., necesitarían en su trabajo diario; en uno y otro caso no hay que pensar en una lectura continuada, sino más bien «discontinua» y puntual, como lo refleja la carta prólogo al *Arte cisoria* de Enrique de Villena, en la cual indica a los usuarios que tomen «de aquellas partes que a su condición convenga». Para este empleo utilitario se configurará la obra de un modo claro y organizado, como después examinaremos.

Ahora bien, si entramos en el difuso terreno de las «obras de entretenimiento», categoría cambiante con el paso del tiempo, ignoramos qué textos, cuándo o cómo podrían ser objeto de una lectura privada y silenciosa, pues carecemos de testimonios que nos indiquen el modo de emplearlos. Podemos servirnos de algunos indicios que, por sí solos no resultan probatorios, pero que sumados parecen avalar la impresión de que durante el siglo xv hay un público laico, constituido no solo por nobles sino también por una burguesía urbana, capaz de acceder individualmente a un texto escrito, con preferencia si se encuentra en lengua vulgar, y de disfrutar con la posesión de manuscritos y, sobre todo desde finales de siglo, de impresos. Entre estos indicios destacaremos tres: en primer lugar, la naturaleza de algunos textos, o de ciertas partes o pasajes, parece exigir la presencia de un público lector, pues resultaría muy difícil acceder a ellos como oyentes; en segundo lugar, la materialidad de los manuscritos o las huellas que han dejado los poseedores testimonian su lectura individual y por último, el coleccionismo, sin ser una prueba determinante de una única modalidad de acceso al libro, nos marca ya un cambio de tendencia en la valoración del saber y del estudio.

Hay determinados pasajes de algunas obras que, por su complejidad, resulta muy difícil imaginarse que pudieran ser objeto de una difusión oral, como ocurre en algunos libros de don Juan Manuel, el mismo autor que en otros momentos presume de escribir para legos. Las partes segunda, tercera y cuarta de *El conde Lucanor* están compuestas de formas breves y, aunque muchas de ellas no presentan ninguna dificultad, otros casos exigen la máxima aten-

ción de un lector por su oscuridad formal. El autor se sirve del recurso conocido como *synchisis*, consistente en trastocar por completo el orden de la frase. Para reconstruir esta variedad extrema de hipérbaton necesitamos hoy escribir los términos y cambiar su orden, añadiendo a veces algunas partículas, como vemos en los proverbios 3 y 21:

> De mengua seso es muy grande por los agenos grandes tener los yerros pequeños por los suyos ['Muy grande mengua de seso es tener por grandes los yerros agenos et por pequeños los suyos'].
>
> Errar para perdonar a de ligero da atrevimiento los omnes ['Perdonar de ligero da atrevimiento a los omnes para errar'].

Una vez reordenados los fragmentos, no presentan problemas de comprensión, aunque es difícil que todos sus lectores pudieran leerlos sin ayuda, como el autor afirma con cierto tono de presunción («será marabilla si bien los pudierdes entender, si yo o alguno de aquellos a qui los yo mostré non vos los declarare», p. 260), y parece imposible captarlos solo por el oído. Quizás esta complejidad, no exenta de componentes lúdicos, fuera una forma de probar la sutileza de sus lectores, pero en otros casos constituye un modo de restringir el acceso al texto a un público inadecuado; así se explican las enormes cautelas de Julio al tratar algunos misterios religiosos en la segunda parte de *Estados* (capítulos 4, 5, 6 y 7):

> Et por ende, estas cosas en que los que lo non pudiesen entender podrían tomar alguna dubda, por mengua de los sus entendimientos, estas tales cosas quiérolas yo poner por letras tan escuras que los que non fueren muy sotiles non las puedan entender (p. 307).

Esa manera extraña de escribir también podría estar relacionada con algún sistema criptográfico, en el que se recurriera a juegos de letras, sustitución de alfabetos o cualquier otro recurso para codificar un mensaje, sin descartar la opción de las alteraciones sintácticas extremas. Sin embargo, no hay forma de comprobar estas

hipótesis, ya que en el manuscrito faltan estos pasajes, que resultarían incomprensibles al copista. No sabemos cómo pudo llegar don Juan Manuel a este grado de «subversión» formal, tanto el que alcanza en la cuarta parte de *El conde Lucanor*, del que no hay ningún precedente en la literatura hispánica, como el misterioso recurso a las «letras escuras». Ahora bien, unos y otros pasajes no podrían ser accesibles para el simple oyente y exigen la presencia de un lector culto y acostumbrado.

La configuración manuscrita de una obra nos puede proporcionar también valiosas indicaciones de su recepción y confirmar, como ya indicábamos, que esta puede ser cambiante a lo largo del tiempo. El *Libro del cavallero Zifar* nos ha llegado conservado en dos manuscritos, uno de principios del siglo xv, conocido como manuscrito de Madrid, y otro copiado hacia 1470, denominado manuscrito de París. El primero, de factura más tosca, escritura que tiende a la cursividad, transcripción más descuidada y lengua más arcaica, aparece dividido en 34 capítulos de variable extensión, mientras que el segundo, una auténtica joya bibliográfica, copiado con letra más cuidada y en mejor papel, está adornado con 242 miniaturas y fragmentado en 223 capítulos, indicio de una confección lujosa, en este caso destinada al rey Enrique IV, quien podría identificarse con algunos avatares de su contenido. En su posterior circulación no se alejó de otros entornos regios y nobiliarios como correspondía a su materialidad; sus poseedores disfrutarían de un libro de presentación agradable destinado a ser visto —lo que no implica suponer una lectura silenciosa—, mientras que el manuscrito madrileño está destinado a otro tipo de público y de difusión. Lo mismo podemos pensar de otros muchos códices con imágenes, cuyas ilustraciones presuponen una lectura visual privada, por ejemplo, los Libros de horas o los preciosos códices conservados de la cámara regia alfonsí, todos ellos de cuidada factura y gran tamaño, escritos en letra gótica caligráfica a doble columna y en pergamino y adornados con ricas miniaturas, como vemos en las *Cantigas* o en el *Lapidario*; en algún caso la naturaleza de las imágenes nos hace pensar en una lectura más íntima, como llega a ocurrir con los dibujos eró-

ticos en los márgenes del manuscrito del *Cancionero de Palacio*, que avalan también una interpretación de los poemas alejada del amor platónico, o con los mucho más explícitos del curioso manuscrito denominado «La mano de amor», atribuido a Diego de Valera, recientemente descubierto por Alberto Blecua.

Así mismo las anotaciones en los márgenes, desde las *notabilia* jurídicas a distintos tipos de marcas, como manitas, subrayados, líneas verticales, llaves, etc., indican hábitos de estudio, recepción y lectura. En el caso de los manuscritos medievales nos encontramos muchas veces ante la dificultad de identificar al «atento lector», que puede ser el copista, dispuesto a introducir enmiendas, adiciones u olvidos, o incluso el mismo autor, como sucede en algunos manuscritos de Alfonso Fernández Madrigal, el Tostado, que cuentan con *marginalia* consideradas autógrafas; también pueden corresponder a una época muy posterior, con lo cual no nos sirven para inferir las prácticas lectoras de la Edad Media. Una gran parte de los comentarios se relacionan con los hábitos escolares y denotan el uso del libro como objeto de consulta y de estudio anteriormente referido. Las crónicas históricas, los tratados nobiliarios o heráldicos, los manuales médicos, etc., tienen correcciones y precisiones, se identifican sus citas bíblicas, se dibujan los instrumentos necesarios en los márgenes o se completan y enmiendan con ayuda de otro ejemplar. Algunas modificaciones tienden a modernizar construcciones sintácticas o voces ya en desuso y podrían tener la finalidad de preparar el original para la imprenta. Un caso paradigmático, ya en el XVI, son los códices cronísticos medievales con los que trabajó Jerónimo Zurita, anotados y subrayados por él mismo, tan cuidadoso que llega a cotejar minuciosamente la copia con el original. Asunto muy debatido ha sido el de las anotaciones marginales de siete manuscritos de la biblioteca de El Escorial, como el *Calila e Dimna* o los *Castigos de Sancho IV*, que pertenecieron a la reina Isabel, y que han venido atribuyéndose a su propia mano; sin embargo, los más recientes estudios paleográficos descartan que la escritura pueda identificarse con la de la reina, pero todas ellas tienen un único autor material, quizás algún corte-

sano, interesado por la lectura de tratados religiosos, morales, sapienciales e históricos.

Hemos perdido el rastro de lo que tuvieron que ser importantes bibliotecas, como la de Alfonso X, su sobrino don Juan Manuel o la de don Enrique de Villena, aunque cada vez se van conociendo mejor las colecciones de la nobleza a lo largo del siglo XV, momento en el que poseer libros se va a convertir en un rasgo de distinción social, que señala a quienes disponen de dinero para adquirirlos y de tiempo para dedicarse al estudio. Pese a que el coleccionismo de libros no implica su lectura ni tampoco nos indica el modo de acceso a los mismos, en muchos casos no hay duda de que sus dueños se dedicarían a ella, en «cámara apartada», especialmente si coincide con su condición de escritor o aficionado a las letras. Sin duda sería ese el caso del Marqués de Santillana, cuya riquísima biblioteca admiraban sus contemporáneos, como Fernando de Pulgar, quien recuerda en sus *Claros varones de Castilla*, que tenía «grand copia de libros y dávase al estudio, especialmente de la Filosofía Moral y de cosas peregrinas y antiguas. Tenía siempre en su casa doctores y maestros con quienes platicaba en las ciencias y leturas que estudiava» (p. 101). A sus anaqueles fueron a parar varios manuscritos de Fernández de Heredia, de los que significativamente se borró el escudo inicial de su autor. Otros códices de su colección bellamente encuadernados van en ocasiones acompañados de su divisa, *Dios e vos*, que también figurará en algunos de sus poemas, pero raras veces tienen notas de lectura; de ahí que resulte particularmente interesante un manuscrito que contiene la traducción castellana de la *Divina Comedia*, atribuida a don Enrique de Villena, por contar con varias anotaciones, no todas de mano del marqués. Las que coinciden con su caligrafía son correcciones a la traducción, notas explicativas o comentarios morales, como esta sentencia: «Nota cómmo todo onbre en la madura edat deve cesar el malbevir», reflejo de las preocupaciones de su autor en ese momento. Sería la suya una excepcional «biblioteca de estudio», con traducciones de clásicos latinos y griegos, inusual en el coleccionismo nobiliario de la época, pero en la que tampoco hay espacio para

el «ocio inútil» ni siquiera para la custodia de su propio cancionero; de ahí que cuando don Pedro de Portugal le solicite sus poemas, deba pedírselos prestados a algunos de sus amigos para sacar copia, como indica en el *Prohemio e carta*, «porque estas obras —o a lo menos las más d'ellas— no son de tales materias, ni así bien formadas e artizadas, que de memorable registro dignas parescan», por ello «fizo buscar e escrevir —por orden segund las yo fize— las que en este pequeño volumen vos enbío» (p. 51).

Tampoco en otras colecciones de libros de la alta nobleza los hay destinados al entretenimiento, quizá porque no se consideraban relevantes para consignarse en los inventarios. No sabemos qué difusión tendrían «unos cuadernos del libro de las *Cient Novelas* en papel cebti menor», identificables con el *Decamerón* de Boccaccio, o unos fragmentos del «Libro de Merlín», que se guardaban en la biblioteca del tercer conde de Benavente junto a las acostumbradas obras religiosas, históricas o jurídicas, pero su acceso podría seguir estando en los dominios de la oralidad, sobre todo si tenemos en cuenta que los utilizaría no solo su propietario sino toda la casa. Habrá que esperar a finales del siglo XV para que la difusión de la imprenta abarate la adquisición de los textos, entre los que debe contarse con los primeros pliegos sueltos mucho más económicos, de modo que se incremente su posesión en manos privadas, no solo de círculos nobiliarios, y propicie una forma diferente de acercarse al libro. Un interesantísimo ejemplo de lo que podría constituir una «biblioteca de lectura» nos lleva ya al siglo XVI con el testimonio de la que poseía el bachiller Fernando de Rojas. En su *Carta de testamento*, otorgada en la Villa de Talavera el 3 de abril de 1541, diferencia entre «todos los libros de derechos e de leyes que yo tengo», es decir su biblioteca profesional que lega a su hijo, el licenciado Francisco de Rojas, de «todos los libros de romance que yo tengo que no sean de leyes ni de derechos» que dona a su esposa, Leonor Álvarez. Entre estos últimos, cuya cifra ronda el medio centenar, se incluyen obras religiosas, morales, históricas, pero también poéticas junto a un nutrido grupo de libros de ficción caballeresca y

sentimental, todos ellos de más fácil acceso gracias a la imprenta. El inventario de estos libros, «viejos y algunos rotos», como consigna el escribano, refleja los gustos y aficiones literarias de un lector muy especial y denota una lectura, y quizá relectura, íntima y placentera, que se haría ya en privado.

4

LITERATURA, FIESTAS Y ESPECTÁCULOS

Desde una perspectiva literaria, el redescubrimiento del espectáculo como objeto de estudio por historiadores, antropólogos, folcloristas y filólogos se ha revitalizado en la segunda mitad del siglo XX, renovación a la que no ha sido ajena el libro sobre *Gargantúa y Pantagruel* del ruso Mijail Bajtin (1895-1975), punto de partida para el análisis del discurso carnavalesco, equiparado a la cultura popular y opuesto a la aristocrática, germen de renovadas metodologías, como otras obras suyas. Además, la mayor atención prestada por la «historia de las mentalidades» ha impulsado su estudio en Europa y en los territorios hispánicos, referido tanto a las festividades populares y religiosas como a las cortesanas.

Para los medievalistas estos trabajos han abierto nuevos caminos que ayudan a interpretar obras literarias, episodios o géneros completos desde renovadas perspectivas. Gracias a su posible «lectura» festiva adquieren nuevos y múltiples matices ciertos temas, motivos, formas, temas, estructuras, e incluso estilos, habituales desde la poesía tradicional a los juegos carnavalescos del *Libro de buen amor* o la prosa de ficción del siglo XV, caballeresca y sentimental, muchas de cuyas páginas surgen de la realidad histórica y sirven a su vez de modelo para otras conmemoraciones. Los fastos suponen un complemento indispensable para entender formas poéticas tradicionales o aristocráticas, como invenciones y motes, al tiempo que atestiguan que el teatro profano, e incluso el religioso, no se explica solo por sus raíces litúrgicas. Todo ello justifica que prestemos atención al juego o al espectáculo, con la intención

4

LITERATURA, FIESTAS Y ESPECTÁCULOS

Desde una perspectiva literaria, el redescubrimiento del espectáculo como objeto de estudio por historiadores, antropólogos, folcloristas y filólogos se ha revitalizado en la segunda mitad del siglo xx, renovación a la que no ha sido ajena el libro sobre *Gargantúa y Pantagruel* del ruso Mijail Bajtin (1895-1975), punto de partida para el análisis del discurso carnavalesco, equiparado a la cultura popular y opuesto a la aristocrática, germen de renovadas metodologías, como otras obras suyas. Además, la mayor atención prestada por la «historia de las mentalidades» ha impulsado su estudio en Europa y en los territorios hispánicos, referido tanto a las festividades populares y religiosas como a las cortesanas.

Para los medievalistas estos trabajos han abierto nuevos caminos que ayudan a interpretar obras literarias, episodios o géneros completos desde renovadas perspectivas. Gracias a su posible «lectura» festiva adquieren nuevos y múltiples matices ciertos temas, motivos, formas, temas, estructuras, e incluso estilos, habituales desde la poesía tradicional a los juegos carnavalescos del *Libro de buen amor* o la prosa de ficción del siglo xv, caballeresca y sentimental, muchas de cuyas páginas surgen de la realidad histórica y sirven a su vez de modelo para otras conmemoraciones. Los fastos suponen un complemento indispensable para entender formas poéticas tradicionales o aristocráticas, como invenciones y motes, al tiempo que atestiguan que el teatro profano, e incluso el religioso, no se explica solo por sus raíces litúrgicas. Todo ello justifica que prestemos atención al juego o al espectáculo, con la intención

de percibir la literatura en su interrelación con la realidad vital cotidiana. Somos conscientes de que deberemos servirnos de la palabra para describir lo que se basaba más en imagen, movimiento o sonido, aunque no serán estas las únicas dificultades. Aunque escasean los documentos literarios, las celebraciones se imbrican en los textos y resulta imprescindible atender este campo menos transitado para comprender lo que algunos críticos han designado como la otra «cara oculta de la literatura».

La compleja realidad se resiste a encasillarse en las tipologías y caracterizaciones trazadas por los estudiosos. Si atendemos al espacio en el que se desarrolla podremos diferenciar las diversiones cortesanas de las ciudadanas —sin olvidar que unas y otras pueden también originarse o reflejarse en ámbitos rurales—, e incluso distinguir entre los fastos que ocupan el interior de iglesias y palacios de los que se hacen en el exterior, calles y plazas. Ahora bien, aunque los espacios sean significativos, por lo general no existen lugares propios y exclusivos destinados a las diversiones: no hay teatros, pero tampoco edificios específicos para los festejos taurinos o las justas caballerescas, por ejemplo, si bien, suelen reiterarse en ciertos lugares. El espacio urbano se engalana, se decoran calles con colgaduras (tapices) e incluso llegan a iluminarse en costosos espectáculos nocturnos, se arregla y limpia el suelo, pero también se construyen «arquitecturas efímeras», cada vez más elaboradas conforme nos acercamos a finales del siglo xv, para enaltecer entradas reales o ceremonias de coronación; las justas, torneos y desafíos se desarrollan en el palenque o liza, por lo general, recintos cerrados por maderas, alrededor de los cuales se construyen «cadalsos» para los espectadores más distinguidos, jueces, reyes de armas, farautes ('pregoneros'), trompetas, escribanos, etc., siendo el principal para el rey, grandes señores y damas, mientras que el público se concentra alrededor de la liza ('campo'), de pie y al aire libre. Estos espacios cortesanos se jerarquizan de forma conveniente, e incluso cuando los festejos se realizan en las calles de la ciudad, la representación principal suele desarrollarse ante los dominios de su patrocinador; en ciertos días del año, toda la ciudad se transforma en un espacio lúdico.

Al criterio tipológico espacial debe sumarse el temporal, pues si algunas celebraciones cuentan con una fecha fija en el calendario como las religiosas, otras están ligadas al ámbito vital de cada persona o a unas determinadas circunstancias (bodas, aniversarios, entradas reales, victorias, etc.). La Iglesia, que fija los ritmos de la comunidad, marca el tiempo profano, apto para el trabajo, y el sagrado, en el que la actividad laboral es considerada pecado capital, como recuerdan los predicadores en sus sermones y *exempla*. Buena parte de las fiestas se relacionan con el ciclo litúrgico, desde la Navidad, la Cuaresma o la Pascua hasta el rico santoral, aunque no todas, ya que si nos guiamos por los organizadores y sus fines podemos separar en principio las oficiales y ritualizadas, religiosas o laicas, de las más populares, a menudo censuradas por los sectores eclesiásticos o concejiles.

Todos estos criterios permiten realizar una descripción general de la fiesta medieval, pero comportan algunas dificultades cuando se intentan aplicar de modo exclusivo y mecánico; por ejemplo, en el Carnaval se imbrica lo religioso y lo popular, al igual que ocurre en las procesiones del Corpus, en cuya organización participan los concejos; su celebración se acomodaba muchas veces a otros sucesos, como las entradas reales, para darle mayor solemnidad. Las diversiones sociales suponen en muchos casos una liberación controlada, en la que se rompe con la monotonía y las penalidades de la vida diaria; pueden justificarse como preparación para otras actividades, por ejemplo para la guerra, o incluso como una necesidad del ser humano, *homo ludens*, según anticipaba Alfonso X en el prólogo al *Libro del ajedrez*:

> Porque toda manera de alegría quiso Dios que oviessen los omnes en sí naturalmientre, por que pudiessen sofrir las cueitas ['penalidades'] e los trabajos cuando les viniessen, por end los omnes buscaron muchas maneras por que esta alegría pudiessen aver complidamente.
>
> Onde por esta razón fallaron e fizieron muchas maneras de juegos e de trebejos ['diversiones'] con que se alegrassen. Los unos en cavalgando, assí como bofordar ['juego con un tipo de lanzas'], e

> alançar ['tirar lanzas'], e tomar escudo e lança, e tirar con ballesta o con arco, o otros juegos de cual manera quiere que sean que se pueden fazer de cavallo. E como quiere que esso se torne en usu e en pro de fecho de armas ['sirven para prepararse para las armas'], porque non es esso mismo, llámanle juego. E los otros, que se fazen de pie, son assí como esgremir, luchar, correr, saltar, echar piedra o dardo, ferir la pellota, e otros juegos de muchas naturas en que usan los omnes los miembros por que sean por ello más rezios e reciban alegría. Los otros juegos que se fazen seyendo ['sentados'] son assí como jogar acedrez e tablas e dados, e otros trebejos ['juegos'] de muchas maneras (p. 19).

Los «juegos» se relacionan con ejercicios físicos al aire libre, por tanto, adecuados desde una óptica nobiliaria para las personas sanas comprendidas en la edad de las «armas», considerados todos ellos como preparatorios para la guerra; por el contrario, los «trebejos» realizados sentados, en el interior de las casas, como el ajedrez, los dados y las tablas ('las damas'), pueden ser practicados por un público más variado, desde mujeres hasta viejos, en general personas con movilidad reducida bien por su edad, condición sexual, profesión (los navegantes), o situación (prisioneros), etc. Algunos de estos «trebejos», aparte de proporcionar alegría y evitar la ociosidad, llegan a ser considerados útiles para las actividades bélicas por su aprendizaje táctico, desarrollado en el movimiento de las piezas, o incluso por el ejercicio realizado con las manos, con independencia de otros valores que progresivamente se irán asociando (el ajedrez como símbolo de los diferentes estamentos, relacionado con la vida, con el amor, etc.), lo que justifica la literatura dedicada a todos ellos (desde los libros de caza hasta los de ajedrez, tablas y dados). En nuestro breve y sintético recorrido, comenzaremos por los espectáculos comunitarios cíclicos para atender después a los que conmemoran hechos singulares, en una síntesis forzosamente parcial, pues prescindiremos de aquellos con menor incidencia literaria.

FESTEJOS CÍCLICOS DE CARÁCTER POPULAR

En la Edad Media, al igual que ahora, se repetían anualmente una serie de festividades en las que participaba toda la comunidad y que contaban con una fecha fija. Venían marcadas por la Iglesia, que a lo largo del año había establecido un calendario festivo, variable según cada localidad, y se acompasaban con el curso agrario, aunque el eje de las celebraciones religiosas lo constituían los ciclos de la vida de Cristo y María, siguiendo pautas generales en Occidente —Adviento, Navidad, Cuaresma y Pascua—, a las que se añadían las conmemoraciones del santoral. Paralelamente, y también con el mismo carácter cíclico y vinculadas a la liturgia, se sucederían diversiones populares de carácter carnavalesco, que suponen una inversión del ritual y que, por tanto, subvierten temporalmente unos principios esenciales, que después quedan reforzados y revitalizados, entre los que destacan el obispillo, la fiesta del asno o el «rey de la faba». Es muy difícil saber a veces en qué consistirían, pero podemos reconstruir sus líneas esenciales mediante la documentación conservada de otros países europeos y las numerosas advertencias de las autoridades eclesiásticas contra los excesos que se cometían en ellos (→ 4 y 6). En su trasfondo se reconocen reminiscencias precristianas, tan difíciles de erradicar que la Iglesia optó por asimilarlas, lo que explica la extraña convivencia religiosa y pagana. Esta superposición ya fue advertida por el padre Bartolomé de las Casas (1484-1566):

> De otra manera y más solemne libertad que tenían en Roma en los días de las fiestas Saturnales o de Saturno, alcanzaban los esclavos o siervos, porque los esclavos se vestían los vestidos de los señores y los señores, los vestidos de los esclavos; los esclavos enviaban dinero y presentes a los señores, y los señores a los esclavos. Elegíanse aquellos días reyes, y como reyes mandaban, y lo mismo los otros oficios y magistrados, vestíanse de púrpura y grana, y los demás eran vestidos de blanco. El vestigio de esto parece haber quedado entre nosotros

en la costumbre que hay de hacer los obispillos en las iglesias catedrales por el día de Sant Nicolás.

(«Apologética historia de las Indias», en *Obras completas, 8*, Alianza Editorial, Madrid, 1992, pp. 1.138-1.139.)

Estas diversiones son conocidas como las fiestas de los locos, una especie de liturgia al revés, celebradas en diferentes fechas, pero sobre todo al final del otoño y comienzo del invierno. Siguiendo el espíritu pagano de las Saturnales, reflejaban una imagen invertida de la realidad, en la que la ciudad se transformaba y sus habitantes representaban un papel distinto al ejercido el resto del año. Pese a que a lo largo del tiempo sufrirán múltiples variaciones, en lo esencial se trataba de elegir al rey de los locos o al obispo de los inocentes (*episcopum puerorum*), elección que solía recaer sobre un niño o sobre alguien privado de razón, quien se revestía con unos hábitos adecuados, pronunciaba discursos o sermones grotescos, nombraba a su séquito y en la calle se sucedían los excesos. Este «obispillo», parodiando al obispo verdadero, subía al coro de la catedral con sus compañeros que hacían de canónigos, rezaba burlescamente y cometía otras irreverencias, multando a los capitulares, para después celebrar todos una cena con el importe de las multas.

En un principio, la Iglesia acepta parte de este mensaje, pues permitía relacionarlo con la humildad y la inocencia infantil, necesaria para entrar en el reino de los cielos, según el Evangelio. Un indicio de su cristianización fue su fijación en el santoral, vinculado al día de San Nicolás, 6 de diciembre, o al 28 de diciembre, día de los Inocentes, o al periodo comprendido entre ambas fechas. Se conmemoraba así al santo que había contribuido a la salvación de tres escolares, troceados por un carnicero y puestos en el saladero como puercos, según variantes surgidas en Francia durante el siglo XII y después incorporadas a su iconografía, por lo que se asociaba a la exaltación de los menores, los débiles y los desvalidos, propia del periodo navideño.

La documentación exhumada en España sobre estas fiestas es mucho más escasa que la de otros países de nuestro entorno, con la

salvedad de los territorios de la Corona de Aragón, donde contamos con dos sermones en verso pronunciados por el obispillo («Sermó del bisbetó»), del siglo XIV o comienzos del XV. En el más moderno, más cuidado métrica y estilísticamente, el obispillo narra el viaje de los tres Reyes Magos a Oriente y la matanza de los inocentes, de la que explica cómo logró salir con vida, para concluir exponiendo los vicios de las mujeres pormenorizadamente, tras criticar los distintos estamentos. Estos rasgos satíricos, unidos a su mayor perfección formal, lo vinculan a otros sermones jocosos de la literatura francesa y hacen pensar que pudo ser obra de un autor culto que recreara un tema popular. No hay nada similar conservado en castellano, aunque la tradición también estaría muy arraigada. En unas ocasiones los concilios provinciales o los sínodos la prohíben y en otras se fomenta, con el afán de encauzarla y de refrenar sus excesos, como se refleja en estas *Constituciones sinodales de Avila*, dictadas por el obispo Alfonso de Fonseca en 1481:

> Y contra aquesto ha convalescido, según se cree por instigación del enemigo, de grandes tiempos acá cierto uso y costumbre, que más verdaderamente se puede dezir abuso y corruptela ... conviene a saber, que en los días de San Estevan y de Sant Joan evangelista y de los Inocentes ... diziendo la missa y los otros divinales oficios, salen y acostumbran fazer çaharrones y vestir hábitos contrarios a su profesión, los omnes trayendo vestiduras de mugeres y de frailes y de otros diversos hábitos, y pónense otras caras de las que el Señor les quiso dar, faziendo homarraches, y dizen muchas burlas y escarnios y cosas torpes y feas y desonestas de dicho y de fecho ... y provocan a las gentes más a lascivia y plazer que a compunctión y contemplación ... Pero por esto no quitamos ni defendemos que no se faga el obispillo y las cosas y actos a él pertenescientes honesta y devotamente.
>
> (*Teatro medieval*, pp. 318-319.)

La cita confirma los posibles desmanes que se harían en el interior de la iglesia durante el ciclo de Navidad, con hombres, que muchas veces serían los propios clérigos, disfrazados y provistos de máscaras, a los que se califica como «çaharrones». El término po-

día referirse tanto al escalón más bajo de los juglares que se ganaban la vida con estas burlas como a quienes de forma ocasional en festejos similares, como los carnavales, iban disfrazados y con «carátulas», asustando a la gente. Según el *Libro de confesiones* de Martín Pérez (→ 55), los «çaharrones» andan por las villas y los mercados obteniendo ganancias con sus burlas, mientras que el *Tesoro lexicográfico* (1611) de Covarrubias los equipara a quien «en tiempo de carnaval sale con mal talle y mala figura, haciendo ademanes algunas vezes de espantarse de los que topa, y otras de espantarlos». La incitación a realizar la fiesta del obispillo «honesta y devotamente» se convertirá en una constante entre los sectores de la Iglesia preocupados por las diversiones profanas, y se refleja, por ejemplo, en el interés de Hernando de Talavera por organizarla. La vinculación entre escuelas y centros catedralicios y monásticos explica que la festividad religiosa tuviera un componente escolar, mantenido luego en los colegios universitarios o Estudios Generales, de modo que todavía a comienzos del siglo XVII los estatutos del Colegio de Santo Tomás en Salamanca instituyen su celebración la víspera del patrón y castigan al que lo «rehuse» con sanciones económicas y «un año de poder votar en capilla». La datación no debe extrañarnos: los vestigios de la cultura popular suelen ser de muy larga duración y se prolongan a veces hasta el siglo XVIII.

No muy diferente del «obispillo» sería la elección burlesca de un rey, del que se pueden encontrar diferentes variantes, como los reyes y condes de carácter lúdico y comunitario registrados en La Rioja a principios del siglo XIII o el rey pájaro, encargado de regir cuadrillas de jóvenes, documentado ya en 1348, cuyos ecos alcanzan al pasaje del rey de gallos protagonizado por Pablos en *El Buscón*. A partir de estos sustratos puede explicarse la estratagema urdida para penetrar en el reino de Mentón por parte de Zifar y el ribaldo: se intercambian sus vestidos, se cubre este último con una guirnalda de hojas de vides en la cabeza, imitación de la corona regia, y además lleva una vara en la mano, equivalente a la pértiga de autoridad; de esta manera risible ambos atraviesan las fuerzas que rodeaban la ciudad, con inconsciente regocijo de los cercado-

res: «E cuando entraron por la hueste començaron a dar boces al cavallero todos, grandes e pequeños, como a sandío ['loco'], e deziendo: —Ahé aquí el rey de Mentón, sin caldera e sin pendón» (*Zifar*, 137).

En una de sus variaciones el motivo está representado por el «rey de la faba», al igual que el de las Saturnales elegido entre los soldados romanos, aunque también se ha relacionado con los festejos en honor al emperador. El origen sería distinto al de tantos otros nombramientos paródicos ya mencionados, aunque acabaría asimilándose. La denominación alude al juego consistente en meter dentro de un roscón una o más habas secas; a quien le tocaba la primera le correspondía la función de rey aquella noche, la segunda era para el infante y la tercera, para la reina. Del ámbito familiar pasó al municipal y al cortesano, de modo que lo que podría ser un nombramiento para una noche llegó incluso a durar todo el año, encargándose el citado rey de todo tipo de festejos callejeros.

Quizás en algún tiempo el «rey de la faba» obtuviera ciertos beneficios, lo que explicaría que el título pudiera ser codiciado por adultos, como apuntan dos decires de Álvarez de Villasandino, insertos en el *Cancionero de Baena*. Este poeta, a quien se ha calificado de bufón y juglar, solicita al condestable Álvaro de Luna y a Enrique IV, que le concedan tal distinción que, por lo que se deduce de sus versos, ya habría obtenido en otras dos ocasiones: «Este dezir fizo e ordenó el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino para el dicho señor Condestable, suplicándole e pidiéndole por merced que lo feziesse rey de la fava»; «Este dezir fizo e ordenó el dicho Alfonso Alvarez para el Rey nuestro señor, soplicándole que su mercet lo feciesse rey de la fava». Al rey le recuerda que

> Yo fui rey sin ser infante
> dos vegadas en Castilla,
> mas mi coita e mi manzilla ['pena']
> es por non ser espesante ['no tener esperanzas']
> para el año de adelante
> d'aver la tercera silla ['ser rey por tercera vez']

en la cibdat, aldea o villa
donde el Rey fuesse gozante
de me fazer hien andante (p. 233).

Por su parte, al condestable le suplica que «si el juego es dubdoso / por el tiempo reboltoso, / otra pobre dignidat / me ganad» (p. 223). Este último caso se enmarcaría en el conjunto de conmemoraciones celebradas por el cumpleaños del rey, don Enrique IV, nacido el 5 de enero de 1425, por lo que todavía se vincularía con la Epifanía.

Otro de los festejos más populares, que sirve de modelo paradigmático de la fiesta, el Carnaval, cierre del invierno y anuncio de la primavera, también se remontaría a unos orígenes paganos, en los que se recurría al «mundo al revés» y las máscaras, y de nuevo a los excesos, para alejar a los espíritus del mal, pero la Iglesia lo encauzó como antesala de la semana de Cuaresma, sin lograr evitar la convivencia entre lo sagrado y lo profano. De esta manera el calendario litúrgico quedaba articulado en tres grandes periodos: 1. A partir del Jueves Lardero y en los ocho días que precedían a la Cuaresma, la cristiandad celebraba el Carnaval, con la consiguiente relajación de costumbres, excesos alimenticios y licencias sexuales. El mismo término usado con más frecuencia, el cultismo «Carnes tollendas» (adaptación del latín, *carne levare*), anuncia la proximidad de las limitaciones alimenticias que concluían el Martes de Carnaval, mientras que la denominación popular, «Antruejo», es vulgarización de *introito*, es decir entrada a la Cuaresma, alusivo a los tres días que la preceden; por el contrario, «Carnaval» corresponde a un italianismo introducido en nuestra lengua a comienzos del siglo XVI. 2. El Miércoles de Ceniza pone fin a ese periodo: los creyentes se confiesan, preparándose espiritualmente para las severas restricciones de la Cuaresma, que abarcan tanto la prohibición de comer carne como la abstinencia sexual, incluso en el matrimonio. 3. Finalizada la época de abstinencia y de mortificación se renueva el regocijo cristiano con la Pascua de Resurrección.

No hay tampoco datos precisos de cómo se celebraría el Carnaval, pero los testimonios literarios e iconográficos parecen avalar la idea de que las peleas burlescas entre los partidarios de Carnal y Cuaresma formarían parte de la tradición popular. Así lo reflejan tanto el *Libro de buen amor* como la égloga VI de Juan del Encina, sin que en ambos casos se aluda solo a una referencia libresca. El largo episodio del *Libro de buen amor* (estrofas 1067 a 1314) se articula en torno al calendario litúrgico, con la pelea entre don Carnal y doña Cuaresma, pero el encuentro entre ambos personajes alegóricos se prolonga tras la derrota de don Carnal con su prisión y la penitencia impuesta —un menú de vegetales para cada día de la semana—, hasta confluir en el triunfal recibimiento a don Amor y la tumultuosa procesión acompañada de cánticos que parodian los himnos de la Iglesia. Dejando a un lado los modelos literarios de la «Pelea que ovo don Carnal con la Cuaresma», de los cuales parece apartarse Juan Ruiz, y los indudables componentes paródicos, el pasaje también debe leerse a la luz de una realidad festiva, contrapuesta y polifónica. La descripción de ambas huestes, precedida de un paródico debate epistolar de reminiscencias épicas, muestra la singularidad de la confrontación entre pescados con aves y animales terrestres, quienes usan como armamento los más variados instrumentos culinarios. Los ingredientes gastronómicos se combinan con los eróticos, relacionados en las más dispares tradiciones: al igual que el periodo de Cuaresma comporta el de ayuno y abstención sexual, don Carnal representa la gula y don Amor, la lujuria, pecados unidos también en las advertencias de los predicadores, por lo que no extraña que ambos entren juntos en la ciudad como emperadores que celebran la Pascua.

El Carnaval literario reaparece a finales del siglo XV en dos églogas, la V y la VI, incluidas en el *Cancionero* de 1496 de Juan del Encina, que pueden catalogarse como farsas carnavalescas, ya que ponen en escena los excesos de Carnaval y el combate entre Carnal y Cuaresma. Estas obras se representarían ante don Fadrique Álvarez de Toledo, segundo duque de Alba, en su palacio de Alba de Tormes durante las fiestas de Carnaval, lo que nos muestra cómo

en ese momento las celebraciones populares ya han pasado de la plaza pública al palacio y se han puesto de moda entre los nobles cortesanos, al igual que se refleja años antes en la corte jienense de don Miguel Lucas de Iranzo. La «Égloga representada en la noche postrera de Carnal, que dicen de Antruejo o Carnestollendas», gira en torno al temor por la partida del duque a la guerra contra Francia, proyectado sobre la inminente Cuaresma. El tema lo introduce el pastor Pedruelo, quien viene del mercado y alude a la oposición entre el tiempo de abundancia del Carnaval y las restricciones de la Cuaresma. En la égloga VI, «representada la misma noche de Antruejo o Carnestollendas», a las celebraciones por las noticias de la paz se suman los excesos de las fiestas carnavalescas. Encina pone en boca del pastor Benito una célebre descripción del combate entre Carnal y Cuaresma en la que las menciones a la hortaliza que amenaza a la longaniza («¡Guarte, guarte! / Tiempo es ya de confesarte»), los ajos guerreros, los gallos muertos y heridos y Carnal, «huyendo a rienda suelta», nos recuerdan al Arcipreste, pero podrían ser más bien un eco de similares festejos populares. La despedida con un villancico entonado por todos los protagonistas resume el espíritu carnavalesco aunado al tópico del *Carpe diem*: «Tomemos oy gasajado, / que mañana vien la muerte. / Bevamos, comamos huerte ['fuerte'], / vámonos carra ['hacia'] el ganado. / No perderemos bocado, / que comiendo nos iremos / y mañana ayunaremos» (p. 60).

El componente teatral asomaba también en las numerosas procesiones celebradas no solo durante los días de la Semana Santa sino con motivo de las tres fiestas mayores, la Ascensión, el Domingo de Pentecostés y el día del Corpus Christi, o para hacer rogativas con diversos motivos, aunque será en este último cuando alcance mayor solemnidad. La conmemoración de la Eucaristía el jueves posterior al domingo de la Santísima Trinidad remonta al siglo XIII, momento en el que Urbano IV publicó la bula «Transiturus» (1264). De acuerdo con algunos estudiosos, ya se produjeron desfiles en Toledo a partir de 1280 y en Sevilla desde 1282, si bien con más seguridad podemos afirmar la existencia de procesio-

nes a principios del siglo XIV, tras el Concilio de Vienne (1311), documentadas ya en Gerona (1314), y cada vez más generalizadas, en especial en la Corona de Aragón sujeta al papado aviñonés. En dichos territorios cobran especial importancia las celebraciones de Daroca, población de la provincia de Zaragoza elegida, según la tradición, por designio divino el 7 de marzo de 1239 como lugar donde se debían custodiar los Santos Corporales, mientras que en la capital del reino alcanzaron gran espectacularidad a mediados del siglo XV (→ 9).

La información de actas capitulares, crónicas, etc., se complementa con los datos recogidos en la contabilidad municipal: meses antes de la fecha ya se preparaba el vestuario, se confeccionaban las tramoyas o se reparaban los artilugios dañados del año anterior, como el dragón. Todo se centraba en una espectacular procesión que acompañaba a la custodia, de asistencia obligada para los cristianos, que desfilaba por calles y plazas, amenizada con músicas y cantos de los juglares; en ella se reproducía una clara jerarquía social, perceptible en el orden preestablecido respecto al lugar que debían ocupar los participantes. Poco a poco se fueron introduciendo unos pasos o *rocas*, en un principio plataformas movidas por bueyes o por hombres ocultos bajo las faldas del carro y adornadas para la ocasión, sobre los que inicialmente se ubicarían estatuas que representaban escenas del Antiguo y del Nuevo Testamento o episodios hagiográficos, y después pasaron a ser vivificadas por personajes animados, convirtiéndose así en una vía de difusión del teatro religioso que confluirá en el auto sacramental. Las figuras, o los personajes encarnados por quienes participaban en la historia, llevaban objetos simbólicos, carteles de madera o cuero, vestimentas adecuadas con barbas postizas, con el fin de que los asistentes los pudieran identificar con facilidad.

Inicialmente el camino estaría jalonado por diversas paradas en las que se procedería a las representaciones, pero la creciente complejidad de las mismas hizo que terminaran independizándose de la procesión para acabar fijando su celebración en horarios distintos y en lugares establecidos, hasta incorporarse, con la llega-

da al poder de los Trastámara, a los diversos festejos reales. Por otra parte, la progresiva desvinculación de las representaciones y la procesión puede muy bien relacionarse con el desinterés municipal por celebrar espectáculos «ilícitos y deshonestos» durante el cortejo, junto a otros juegos e incursiones de personas provistas de máscaras o disfrazadas de clérigos, judíos o diablos; es decir, de nuevo las diversiones populares se mezclaban con las conmemoraciones religiosas. Los pasajes de la Historia Sagrada ofrecían una inmejorable ocasión para ridiculizar los usos y costumbres del pueblo hebreo al tomar parte en las representaciones cristianos disfrazados de judíos, como demuestran los inventarios. La contención de estas algaradas, de especial gravedad si sus autores proferían insultos o realizaban bromas contra las minorías religiosas, se convierte en tema recurrente de muchos pregones.

Asimismo, los entremeses del Corpus se aprovecharon de elementos empleados en otras fiestas públicas, si bien adquirían ahora un renovado sentido religioso; por ejemplo, se han documentado en Valencia desfiles de los principales oficios en las procesiones cívicas desde el último tercio del siglo XIV con dragones sobre carros. Estas mismas figuras monstruosas, que adoptaron distintos nombres en función de las regiones, tarasca, gomia, dragón, sierpe, etc., se convierten en representaciones del Mal y como tal acompañaban a veces a las escenas de algunos santos, célebres por su legendaria lucha contra el dragón, como San Jorge. Para conseguir ciertos «efectos especiales» se recurría a unos artilugios, como se deduce de esta cita de Lope de Barrientos, obispo de la corte de Juan II, quien alude a ellos en su *Tratado del dormir*, 1445, como ejemplo del bostezar:

> por cuanto aquel encogimiento de las cuerdas faze abrir la boca segunt que por experencia veemos que en las ciudades donde se celebra solempnemente la fiesta del Corpus Christi acostunbran fazer por artificio unas grandes bestias que llaman gomias e cuando les quieren fazer abrir las bocas encogen e aprietan unas cuerdas que para ello

tienen artificialmente deputadas e por esta vía se causa el bocezar ante del dormir.

(Ed. María Isabel García-Monge Carretero, Universidad Complutense, Madrid, 2001, p. 7.)

La suma de lo popular y lo sagrado y la vistosidad del espectáculo han hecho de estas celebraciones un paradigma de la fiesta bajomedieval. Las bestias usadas se caracterizaban por su «condición espantable», como en los versos del Comendador Román (*Cancionero general*, III, 324), pero también, en consonancia con su nombre, por su gran voracidad, de modo que en su engullimiento ritual pueden ser asimiladas al «come chicos» o «come niños», evocado por Covarrubias en su *Tesoro lexicográfico* (1611), con un referente distinto similar al de la bruja («espantan las amas a los niños cuando lloran, diziéndoles: —Cata que vendrá la gomia y te comerá; y pintales una vieja descabellada, muy negra y fea, con unos grandes colmillos; y esto viene muy de atrás», s. v. gomia).

El mes de mayo que saludaba la llegada de la primavera y el final del letargo invernal, con las consabidas connotaciones alusivas al amor y a los encuentros entre jóvenes, confluía con los festejos por el principio del verano. De nuevo la Iglesia trató de encauzar unas celebraciones paganas para conmemorar el mes de la Virgen (fiestas de primavera) o la festividad de San Juan (solsticio de verano). La costumbre, mantenida hasta la época moderna en algunas poblaciones, consistía en la salida de los mozos al bosque a cortar el «mayo», para lo que podían saltar incluso por encima de los derechos de la propiedad individual, tal y como indican las ordenanzas municipales de Cuéllar (Segovia) en 1499. Este árbol, colocado en la plaza, se convertiría en el eje de las actividades lúdicas celebradas durante ese periodo, en el que se elegía a una muchacha como reina, la maya, todo ello acompañado de cánticos y bailes. Los testimonios más antiguos de estas canciones corresponden a sendos estribillos del siglo XIII, de unas cantigas satíricas de Alfonso X y de Pero Gómez Barroso. En ambos casos la burla gira en torno a algún noble que no acude a la guerra, aunque

posiblemente apunte a las diversiones del mes de mayo, pero las divergencias entre ellos hacen pensar que ambos reutilicen canciones diferentes. También del siglo XIII son las menciones insertas en el *Libro de Alexandre* en el calendario pintado en la tienda del rey, donde «organar» parece aludir a música y letra: «Sediá el mes de mayo coronado de flores, / afeitando los campos de diversas colores / organeando las mayas e cantando d'amores, / espigando las miesses que siembran lavadores» (2559). A estas mismas canciones también se refieren las estrofas 1951 y siguientes con motivo de la boda del rey, celebrada en el momento adecuado, el mes de mayo, «tiempo dulce sabroso por bastir casamientos», en el que «cantan las donzelletas sus mayos a convientos» ['en grupo']. Las descripciones más pormenorizadas de los festejos corresponden todas a épocas más tardías, como la insertada en los *Días geniales* de Rodrigo Caro o en la dramatización de *La maya* de Lope de Vega. Sin embargo, la pervivencia de autos, entremeses y bailes que giran en torno a estos temas puede ser un reflejo de unas costumbres muy anteriores, como ocurre con los villancicos incorporados por Lope en su auto que parecen proceder de la tradición oral («Esta maya se lleva la flor, / que las otras no»); fiestas similares seguirían celebrándose hasta época moderna, de lo que se hace eco el *Diccionario de la Real Academia* en sucesivas ediciones desde 1743 que dan cuenta de sus cambios.

El día de San Juan era una fecha llena de connotaciones paganas, en la que siempre se anteponía el goce carnal al espiritual, cuyo carácter no estrictamente cristiano se refleja en el hecho de que la festividad era común a las tres religiones. Según la *Gran conquista de Ultramar* (BNM, ms. 2454) los musulmanes «hónranla mucho [la festividad] porque segund la creencia que les dio Mahomad ellos cuidan que Zacarías et santo Juan, su fijo, fueron moros» (fol. 151v), del mismo modo que lo recoge el romancero: «Van días y vienen días / la fiesta era de San Juan / en que moros y cristianos / hacen gran solemnidad». En una jarcha incluida en una moaxaja de Abu al-Abbás, El Ciego de Tudela (m. 1126), se describen los festejos organizados durante este día con ingredientes que perdurarán después, como los juegos de cañas aludidos en el *Romance de la toma de Antequera*, de los que Lucas

de Iranzo se apropia hacia 1474, dando nuevo sentido a unas prácticas del adversario que transforma, ennoblece y protagoniza.

Con independencia de la confluencia y trasvase de tradiciones en las diferentes culturas, sobre todo durante el día de San Juan se celebra una fiesta amorosa, en armonía con la floración y la sazón de los frutos, sustratos acogidos por romances y villancicos. La misa mayor se convertía en misa de amor («Mañanica de San Juan / mañanita de primor, / cuando damas y galanes / van a oír misa mayor ... / monacillos que le ayudan / no aciertan responder, non / por decir amén, amén, / decían amor, amor»), los baños sugieren mágica intimidad con el amado («¡Oh, qué mañanica, mañana, / la mañana de San Juan, / cuando la niña y el caballero / ambos se iban a bañar!»), mientras que la vegetación se acompasa con la felicidad, o el infortunio, de las parejas («Ya no me pondré guirlanda / la mañana de San Juan / pues mis amores se van»). Pero los fenómenos solares del solsticio de verano también causan asombro y explican los componentes mágicos de esa noche, que solo parece conjurarse mediante ciertas plantas protectoras con las que se enramaban puertas y ventanas («A coger el trébol, damas, / la mañana de San Juan / a coger el trébol, damas, / que después no habrá lugar»). Así podemos interpretar la extraña y maravillosa aventura del infante Arnaldos «la mañana de San Juan», cuando ve llegar una galera, cuyos marineros cantan una melodía perturbadora, capaz de hacer emerger a los peces del fondo del mar y de hacer posar a las aves en el mástil, pero que se niegan a compartir con quien no se sube a su nave.

FESTEJOS EXTRAORDINARIOS: NACIMIENTO, BODA Y MUERTE

Otras muchas festividades no estaban ligadas a una fecha fija en el calendario, como todos los actos que podemos considerar vinculados al ciclo vital de cada individuo (nacimiento, boda, muerte) o aquellos que conmemoran eventos singulares (entradas reales, por ejemplo), aunque en muchos casos acaben teniendo también un ca-

rácter cíclico, como los aniversarios de algunas conquistas. Si dejamos de momento a un lado el ámbito monárquico o señorial, el nacimiento se celebraba de una forma más modesta, quizás por causa también de las altas tasas de mortalidad infantil, mientras que los matrimonios, vínculos con importantes consecuencias económicas y sociales, propiciaban largas celebraciones. El ritual del matrimonio comenzaba con la petición, que podía hacer personalmente el novio, un familiar o un casamentero, los esponsales, que podían ser «por palabras de futuro» para los hijos menores, seguidos de la entrega de regalos, y el matrimonio «por palabras de presente», que comportaba una ceremonia civil, consistente en la entrega efectiva de la esposa al marido, y la religiosa, «ante la faz de la Iglesia». En el canon 51 del IV Concilio de Letrán (1215) se prohibieron los denominados matrimonios secretos, sin presencia eclesiástica y a veces solo con la palabra de los interesados, aunque siguieron practicándose en la Edad Media y se convierten en útil mecanismo para la ficción literaria, comenzando por el *Amadís* y su estirpe.

En ocasiones la costumbre ocasionaba múltiples conflictos, como sucedió entre Joan de Monpalau, primo segundo de Joanot Martorell, y Damiata, hermana del autor del *Tirant*, con la que se había comprometido, si bien, al parecer, tras consumar el matrimonio, lo que acarreaba efectos legales, había olvidado su promesa, ahora negada. Joanot asumió la defensa del honor familiar desafiando a su pariente mediante las consiguientes «lletres de batalla», por lo general fijadas por las paredes de las calles, las esquinas y las puertas de las iglesias, para que todo el mundo se enterara de su contenido. Como muy bien sugirió Vargas Llosa, con el transcurso del tiempo (1437-1450) los continuados aplazamientos habían dejado el origen del conflicto en un segundo plano, mientras que en el intercambio epistolar primaba el ritual caballeresco, plasmado en el desafío verbal transmitido en reiteradas cartas de batalla, en combate imaginario al parecer nunca celebrado, desarrollado con la pluma, no con la espada.

En circunstancias normales, a la ceremonia pública le sucedían los festejos que, en función de la categoría de los contrayentes, in-

cluían deportes caballerescos, lidia de toros, grandes banquetes, bailes y cánticos, prolongados durante varios días; por ejemplo, tanto en la relación de las bodas de las hijas del Cid con los infantes de Carrión en el *Cantar de mio Cid*, como en el matrimonio de Alejandro con Rosana, la hija del emperador Darío, en el *Libro de Alexandre* se alude a «quinze días cumplidos» (1961a), pero algunas veces podían durar cinco semanas como la de doña Lambra, según cuenta la *Estoria de España*. La prolongación de los festejos y los excesos económicos eran habituales en bodas villanas —una forma de ostentación y de prestigio social—, hasta el punto de que se tuvieron que limitar en algunas ordenanzas municipales. Dejando a un lado los deportes caballerescos, comunes a otras muchas celebraciones, nunca faltarían los juglares, cuya presencia eran tan indispensable como la de los clérigos, según indica Alonso de Chirino en su *Espejo de medicina* (1454), al señalar que no puede haber boda sin juglar «que tenga el thenor del son para que bailen todos», y así se deduce de este curioso emparejamiento del *Libro de buen amor*: «Dia de Cuasimodo, iglesias e altares / vi llenos de alegrías de bodas e cantares: / todos avién grand fiesta, fazién grandes yantares; / andan de boda en boda clérigos e juglares» (1315).

¿Cómo serían esos cantares que desde la Antigüedad constituían los epitalamios? El *Prohemio* de Santillana los menciona como algo que sigue practicándose («las epithalamias, que son cantares que en loor de los novios en las bodas se cantan»), pese a que nuestros testimonios sean muy posteriores. La presencia de numerosas canciones de boda en los textos del Siglo de Oro, como este cántico insertado en *Fuente Ovejuna* («¡Vivan muchos años / los desposados! / ¡Vivan muchos años!») y, sobre todo su pervivencia en la tradición sefardí, nos permite aproximarnos a esa realidad perdida. Los cánticos de boda que enumeran las bellezas de la novia serían muy populares en la tradición judeoespañola, como en la conocida canción «Dice la nuestra novia», que seguía viva en la tradición oral de Tánger y Salónica a mediados del siglo xx, y en fechas más recientes fue recogida por Joaquín Díaz. En ella la voz de un solista encadena preguntas anafóricas referidas a las diferen-

tes partes del cuerpo, a las que el coro responde proponiendo una sustitución metafórica, como se comprueba en estas primeras estrofas, cuya tradicionalidad y antigüedad queda avalada por la existencia de estribillos similares en manuscritos medievales, como el *Cancionero de Módena*:

Dice la nuestra novia:
—¿Cómo se llama el cabello?
—No es cabello que se llama,
sino seda de labrar ['coser'],
—¡Ay, mi seda de labrar!
¡Ay, mis campos espaciosos!
—¡Pase la novia con el novio!
Dice la nuestra novia:
—¿Cómo se llama la cara?
—No es cara que ella se llama,
sino rosa del rosal,
—¡Ay, mi rosa del rosal!
¡Ay, mi seda de labrar!
¡Ay, mis campos espaciosos!
—¡Pase la novia con el novio!

(Manuel Alvar, *Poesía tradicional de los judíos españoles*, Porrúa, México, 1971, p. 171.)

También la muerte era ocasión de rituales, de los que nos interesa solo destacar sus conexiones literarias. Las conmemoraciones, en este caso de duelo y tristeza, irían acompañadas de ceremonias de origen profano que sucesivas ordenanzas tratan de encauzar; ya en las *Partidas* Alfonso X legislaba que los clérigos se retirasen de aquellas casas en las que se «oyesen que davan gritos o endechassen» (I, IV, XLIV). El verbo «endechar» es posible que en este caso aluda solo a los llantos proferidos por las «endechadoras», plañideras profesionales, de acuerdo también con tradiciones paganas, aunque está en el origen del término «endecha», voz que designa los cantos funerarios coreados en los velatorios. Esta costumbre

pagana de entonar cánticos fúnebres, proclamando las virtudes del muerto o apelando al espíritu de venganza, si había fallecido violentamente, está también atestiguada en la Península, documentada en numerosas citas, y aludida en sucesivas prohibiciones eclesiásticas. De nuevo el *Prohemio* de Santillana recuerda que «en otros tiempos, a las cenizas e defunciones de los muertos, metros elegíacos se cantavan, e aún agora en algunas partes dura, los cuales son llamados endechas» (p. 54), y años después el humanista sevillano Juan de Mal Lara (1524-1571) describe así en su *Philosophía Vulgar* los entierros de los caballeros:

> De esta manera quedó en nuestro tiempo la manera de enterrar los cavalleros, que los llevaban en sus andas descubiertos, vestidos de las armas que tuvieron, y puesto el capellar de grana, y calçadas las espuelas, su espada al lado, y delante las vanderas que habían ganado ... Llevavan una ternera que bramasse, los cavallos torcidos los hocicos, y a los galgos y lebreles que avía tenido, davan de golpes para que aullasen. Tras de ellos iban las endechaderas cantando, en una manera de romances, lo que avía hecho y cómo se avía muerto.
>
> (*Obras completas, I*, Biblioteca Castro, Madrid, 1996, p. 818.)

Más difícil es contar con testimonios de estos cantos «a manera de romances», como las tres estrofas compuestas en honor de Fernando III, transmitidas gracias a la *Crónica de veinte Reyes* y la *Crónica de Castilla*, aunque la expresión de dolor por el fallecimiento de los seres queridos sea tema literario recurrente, desde el *Cantar de Roncesvalles* a las *Coplas* de Manrique. A la muerte de la monja Garoça, Juan Ruiz escribe una endecha, pero, como ocurre en otras ocasiones, no la incluye: «Con el mucho quebranto fiz aquesta endecha: / con pesar e tristeza non fue tan sotil fecha; / emiéndela todo omne e quien buen amor pecha ['tributa'], / que yerro e malfecho emienda non desecha» (est. 1507).

En algunos casos, aunque su fijación por escrito sea muy posterior, los sucesos históricos aludidos ocurrieron con antelación, por lo que la antigüedad de los cánticos parece fuera de duda, como

ocurre con las bellísimas estrofas que se copian en la *Historia de la conquista de la siete islas de Gran Canaria* (1590-1602) de fray Juan de Abreu, en recuerdo a la trágica muerte del joven caballero sevillano, Guillén Peraza, entre 1445 y 1448 en la isla de La Palma:

> ¡Llorad las damas, si Dios os vala!
> Guillén Peraza quedó en La Palma,
> la flor marchita de la su cara.
> No eres palma, eres retama,
> eres ciprés de triste rama,
> eres desdicha, desdicha mala.
> Tus campos rompan tristes volcanes;
> no vean placeres, sino pesares;
> cubran tus flores los arenales.
> Guillén Peraza, Guillén Peraza,
> ¿dó está tu escudo? ¿dó está tu lanza?
> ¡Todo lo acaba la malandanza!
>
> (*Cancionero tradicional*, p. 72.)

La confluencia entre el topónimo y el nombre común da paso a una sucesión de imágenes vegetales, en las que la palma ya no es el símbolo de victoria y triunfo, sino que se transforma en el amargo sabor de la retama y en las ramas del ciprés, utilizadas desde el mundo clásico como signo funerario, como acertadamente vio Francisco Rico. Al igual que los cantos de boda, también los judíos sefardíes conservaron en la tradición oral algunas de las endechas cantadas en la Península a finales del XV.

Las muertes «programadas» por la autoridad, es decir las ejecuciones, y aun los castigos anunciados con antelación se convertían también en las ciudades medievales en auténticos espectáculos, hasta el punto de que a veces se hacían coincidir con periodos del año o momentos en los que la afluencia de gente fuera mayor. Las trompetas repetían los bandos por toda la población, mientras los delincuentes se exponían vivos, amarrados con argollas o encerrados en jaulas, e incluso la sentencia se aplazaba hasta que hubiera

suficientes espectadores. Luego se exponían los cuerpos, a veces fragmentados para mostrarlos en todas las entradas de la ciudad a manera de advertencia. La ejecución más notable de los siglos medievales, y con mayor repercusión literaria, fue sin duda la de don Álvaro de Luna, valido de Juan II, degollado en 1453 en la plaza de Valladolid.

El capellán de Alfonso el Magnánimo calculaba que habían asistido 300.000 personas, cifra quizás exagerada, pero que nos puede dar una idea del poder de atracción que tuvo este macabro suceso, convertido en relato ejemplar en la *Crónica de Juan II*, y versificado posteriormente en el romance «Un miércoles por la mañana a las nueve oras del día». Todo está narrado con la solemnidad de un ritualizado espectáculo, al que asiste atónito y emocionado un público venido *ex profeso* desde distintos lugares: el denigrante paseo hacia el cadalso, cabalgando sobre una mula, el diálogo con el verdugo que desea atarle las manos para que no se arrepienta, mientras el maestre solo parece preocupado por la calidad del filo del puñal, seguido todo ello por la exposición del cuerpo y su posterior recuperación. Pese a que Santillana fuera uno de los principales inductores de esta caída, describe, sin embargo, en su *Doctrinal de privados* la codicia con la que el rey procura hacerse con los bienes del difunto y convierte el discurso del maestre ante el patíbulo en un modelo mitificado de conducta. En poco tiempo su figura se convirtió en un *topos* literario, ejemplo de mudable Fortuna, como lo presenta Juan de Mena en su *Laberinto*, o de los privados codiciosos, como lo retrata Fernán Pérez de Guzmán en sus *Generaciones y semblanzas*, mientras el romancero popular lo recuerda con «triste y grave semblante» oyendo la sentencia.

Pocos años más tarde se celebró en Ávila, el 5 de junio de 1465, otro singular acto, de evidentes ingredientes dramáticos, parateatrales, en el que intervenían, de acuerdo con unas pautas previamente establecidas, «actores» que se representaban a sí mismos. A modo de farsa se conmemoró la deposición de Enrique IV, personificado por un muñeco colocado en un cadalso, mientras los nobles, «diciéndole palabras furiosas, deshonestas» como señalan las

crónicas, le quitaron corona, espada y cetro y, tras derribarlo, sentaron en el trono al infante don Alfonso, esta vez en persona; tras sonar la música, todos se acercaron a besarle la mano. Por otra parte los autos de fe, cuya espectacularidad se incrementará en los siglos siguientes, con la preparación del escenario, los disfraces, los reos vestidos con sambenitos amarillos y cubiertos con gorros o mitras, etc., comportan ya en el siglo XV cierto grado de teatralidad, dispuestos de cara al público como medida ejemplarizante; baste con recordar cómo a Claudina, madre de Pármeno, la tuvieron «medio día en una escalera en la plaça, puesta uno como rocadero pintado en la cabeza» (acto VII, 1), es decir, provista de un capirote en el que podrían figurar dibujados demonios o llamas o los delitos cometidos.

FESTEJOS CABALLERESCOS Y CORTESANOS

Las fiestas caballerescas y cortesanas constituían una inmejorable ocasión para reafirmar el orden social vigente, exaltar la monarquía y también contribuir a afianzar las relaciones diplomáticas entre distintas cortes por su carácter habitualmente internacional, al tiempo que los grupos dominantes, sus organizadores y sus participantes mayoritarios, exhibían su poder. En tiempos de Alfonso X las prácticas deportivas caballerescas, como las justas o los torneos, implicaban un entrenamiento para los caballeros en tiempos de paz, pero casi doscientos años más tarde su función y ciertas características han variado; suponen parte de un juego cortesano, no exento de peligro, mientras cada vez más se incrementa su magnificencia, complejidad y ritualización. En «el otoño de la Edad Media» estas aficiones caballerescas fomentadas sobre todo por la creciente nobleza de la época de los Trastámara, gustosa de representarse como tal, resultan en apariencia anacrónicas e impregnadas de lo que el historiador holandés Huizinga (1872-1945) llamaba «la nostalgia de una vida más bella», la añoranza del pasado. Ahora bien, bajo una fastuosa apariencia los participantes reafirman desde el presen-

te su nobleza, en muchos casos reciente, su identificación cultural con sus valores de clase, su poder económico, la importancia de sus funciones, sus destrezas físicas y sus virtudes, propias de su condición social, exhibida ante un numeroso público expectante.

La corte castellana de Juan II (1406-1454), caballero andante en su crónica, fue escenario de muchos de estos festejos, también dominantes en otras cortes de Europa que, a veces, rivalizaban entre sí. El rey, educado por su madre doña Catalina de Lancáster en la lectura, la escritura y la gramática, siempre mostró interés por la historia —durante su reinado se crea el cargo de cronista regio— y por la poesía; su afición por los lujos, fantasías y riquezas debió de iniciarse también en la minoría del monarca, durante la regencia de su tío Fernando de Antequera, futuro rey de Aragón, para continuar en su mayoría de edad, animado por sus aficiones, compartidas con su privado, don Álvaro de Luna, y con sus primos, los infantes de Aragón. Las cortes poéticas, los torneos, los vestidos, los adornos, los banquetes y los bailes adquieren un importante peso, en un floreciente ambiente cultural y festivo que contrasta con la crisis política y social. La actividad poética, con escasas excepciones, vuelve sus ojos hacia los remozados ideales del mundo trovadoresco y cortés que había encontrado su expansión durante los siglos XII y XIII en el resto de Europa y en la periferia peninsular. Pasados «los devaneos y verduras de las eras», como dirá Jorge Manrique, el reinado de su heredero, Enrique IV (1454-1474), se ve envuelto en las guerras intestinas y en la acusación de bastardía contra la princesa Juana, aunque los festejos continuarán floreciendo tanto en Castilla, en tiempos de los Reyes Católicos, como en la Corona de Aragón y en el reino de Nápoles, en unos entornos regios propios de una época en la que se ha aprendido bien el valor de la instrumentación cultural, incluida la poesía, y el de las representaciones, las imágenes ofrecidas a los demás.

Las ocasiones para la celebración de estos fastos son múltiples: desde la entrada del rey o del príncipe o de una importante autoridad eclesiástica, obispo o arzobispo, en una ciudad o villa, la proclamación y coronación, bautizos, bodas o aniversarios regios, las

victorias militares o la recepción de visitantes ilustres, etc. (→ 8). Cada uno de estos sucesos daba pie a fiestas que podían durar uno o varios días, como las celebradas en Valladolid en 1428, convocadas por Juan II en honor de su prima la infanta Leonor, cuando se encaminaba a Portugal para casarse con el príncipe heredero, Duarte, cuya magnificencia pudo impresionar tanto al joven Jorge Manrique como para evocarlas en sus *Coplas*. En este caso una autoridad se encargaba cada día de la planificación: en primer lugar, se ocupó el condestable don Álvaro de Luna, quien organizó una gran justa seguida de un banquete; los siguientes fueron los infantes de Aragón, don Enrique y don Juan, para finalizar con el festejo principal dirigido por don Juan II, quien se presentó vestido de blanco, como Dios Padre, acompañado por doce de sus hombres ataviados de santos, todos ellos tocados con sus diademas.

Pese a que los motivos para convocarlas sean muy diversos, sus ingredientes deben ser analizados en su conjunto, como una imaginaria secuencia organizada en torno a las siguientes fases: una política procesión profana, que exhibía la sociedad jerarquizada mediante un vistoso espectáculo desarrollado en las calles, engalanadas con colgaduras y vegetales. No faltaba después una ceremonia religiosa, bien una misa solemne en el altar mayor de la catedral o en la capilla de palacio, seguida muchas veces de discursos, e incluso intercambio de regalos, según el acontecimiento conmemorado. Ese mismo día, o los siguientes, se ocupaban con distintos festejos, de los cuales los más importantes eran los caballerescos, torneos, justas, pasos, o los que se han venido a llamar sucedáneos, como los juegos de cañas, el juego de la sortija o los lanzamientos de bohordos, que consistían en arrojar, con el caballo a la carrera, un arma a un castillete de madera, preparado para ello, con el fin de clavarla en él o echarlo abajo, cuyo momento de esplendor se sitúa en los siglos XIII y XIV, a lo que podían sumarse ceremonias de investidura de nuevos caballeros. No podían faltar nunca las corridas de toros —en realidad el rejoneo del animal por un caballero—, afición compartida con las celebraciones populares, a lo que a veces se añadían cacerías o monterías. Cada noche el palacio se

transformaba en un espacio festivo más refinado y cortesano, en donde las damas ya no eran meras espectadoras ante exhibiciones de virilidad guerrera, y donde los banquetes daban paso a la música y las danzas, combinados también con espectáculos parateatrales, como entremeses y momos, según veremos más adelante.

En pocos momentos de la historia ha habido una interrelación tan estrecha entre vida y literatura, como reseñó magistralmente Martín de Riquer, en la que ambas se imitan e interinfluyen, por lo que resulta muchas veces muy difícil deslindar qué hay de imaginación en las crónicas o de referente real en los textos literarios. Baste con recordar cómo existen caballeros castellanos que recorren las cortes europeas y concluyen aventuras peligrosas, no muy distintas de las referidas en las ficciones narrativas, como ocurre, por ejemplo, con Pedro Barva y Gutierre Quixada, dos caballeros a los que localiza Pero Tafur en Venecia y quienes le encargan que prepare sus nuevos hechos de armas en Bruselas. También llegaron extranjeros a Castilla en abundancia, cuya significativa presencia se dejó notar en la guerra fratricida entre los Trastámara, Pedro I y su hermano Enrique, ambos ayudados por algunos de los más famosos combatientes europeos, el primero por Eduardo, Príncipe de Gales (el Príncipe Negro), «con quien venía la flor de la caballería del mundo», en palabras del Canciller Ayala, y el segundo, por Bertrand du Guesclin, quienes combatieron en la influyente batalla de Nájera (1367). No obstante, Pulgar en sus *Claros varones de Castilla* se asombraba de la mayor presencia de españoles en el extranjero, en donde se jugaban su vida en batallas a todo trance, arrostrando los máximos peligros, incluida la muerte, lo que implícitamente constituye una valoración ideológica sobre el espíritu caballeresco de los castellanos:

> Yo por cierto no vi en mis tiempos ni leí en los pasados viniesen tantos cavalleros de otros reinos y tierras estrañas a estos vuestros reinos de Castilla y de León por fazer armas a todo trance como vi que fueron cavalleros de Castilla a las buscar por otras partes de la cristiandad (p. 131).

Los cronistas elogian el valor de los personajes históricos comparándolos con sus héroes, como ocurre en la *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*, atribuida a Juan de Flores, donde las gestas del rey Fernando y sus caballeros se igualan con las de los personajes de la Tabla Redonda:

> El rey y sus cavalleros puestos en la tela ['sitio dispuesto para la fiesta'], cada uno trabaja, más por codicia de la honra que del prez, allí los ojos mirando reyes y grandes tan ricos y pomposos; las lanças que rompían tan bien las autorizavan con el grand estado, que no encuentros de los que se solían ver parecen, mas de aquellos cavalleros de la Tabla Redonda.
>
> (Ed. Julio Puyol, RAH, Madrid, 1934, p. 167.)

No es raro que los caballeros elijan sus armas con claras reminiscencias de la caballería literaria. En las célebres justas organizadas por Alfonso el Magnánimo en Barcelona en la plaza del Born el 6 de agosto de 1424 para celebrar su regreso de Nápoles, el conde de Cardona llevaba el escudo de Tristán y mosén Ramón de Mur portaba las armas de su rival, el caballero Palomedes. En este contexto, no resulta extraño que algunas de las divisas personales de Alfonso V, como las del «Siti Perillos», deriven de la literatura artúrica, del mismo modo que Rafael Beltrán ha mostrado la presencia de estos emblemas alfonsinos en el *Tirant lo Blanc*. La literatura se convierte en vehículo perfecto para el mantenimiento y revitalización de este ideal caballeresco, interesadamente encauzado después por los Reyes Católicos en la conquista de Granada, y de gran repercusión también en los libros de caballerías, desde la refundición de Montalvo del *Amadís de Gaula* hasta la traducción castellana del *Tirant lo Blanc* (1511). De forma significativa, Andrea Navagero recordaba el triunfo sobre el reino nazarí en términos fundamentalmente cortesanos:

> Además del afán de emulación que empujaba a todos a hacer más de lo que podían, la Reina y su Corte les daban nuevos ánimos. No había señor que no estuviese enamorado de alguna de las damas de la Reina, y estando ellas presentes, siendo testigos ciertos de cuanto ha-

cía cada uno, entregando algunas veces con sus manos las armas a los que iban a combatir, o bien algún favor, o animándoles con palabras que les levantasen el ánimo, o rogándoles que en su comportamiento diesen a conocer cuánto las amaban, ¿qué hombre habría tan vil y de tan poco ánimo y fuerza que no hubiese vencido al más potente y animoso adversario o que no hubiese osado perder mil veces la vida antes que regresar ante su señora con vergüenza? Por ello puede decirse que esta guerra se ganó principalmente por amor.

(*Viaje a España del Magnífico señor Andrés Navagero (1524-1526), embajador de la república de Venecia ante el emperador Carlos V*, trad. y estudio preliminar de José María Alonso Gamo, Castalia, Valencia, 1951, p. 76.)

LOS COMBATES CABALLERESCOS: DE LOS «RIEPTOS» A LOS TORNEOS, JUSTAS, PASOS DE ARMAS Y OTROS «SUCEDÁNEOS»

En estos espectáculos cortesanos solía combinarse la música, la poesía y la danza con las justas y torneos en los que los participantes y las damas se adornaban con divisas y motes de carácter poético. Durante el día los hechos de armas constituían uno de sus principales atractivos, cuyo precedente puede remontarse a los «rieptos» y desafíos. En un principio, consistían en una prueba judicial reservada para los hidalgos en caso de traición o aleve, codificada legislativamente, de acuerdo con pautas copiadas con reiteración desde el siglo XIII hasta finales del XV, por más que exista cierta evolución en su desarrollo al mismo tiempo que la monarquía cada vez más centralizada tuviera un mayor interés en su control. Se partía de la base de que todo hidalgo estaba unido con los otros por la hermandad y fe recíproca que se debían, por lo que la acusación era seguida por el desafío, mediante el cual quedaba rota la fraternidad existente, según unos procedimientos regulados. En el proceso subyacían, como en las guerras, restos de ordalías, en la creencia de que Dios daba la victoria a quien tenía la justicia de su parte, como en el famoso episodio del *Cantar de mio Cid* (vv. 3533-3707), en el que los infantes de Carrión, Fernando, Diego y Asur González,

luchan contra Pedro Bermúdez, Martín Antolínez y Muño Gustioz respectivamente. De acuerdo con la legislación vigente se dispone el campo, se «parte el sol» para que no moleste a ninguno de los dos bandos, y se inician los tres combates. La cobardía de los infantes vuelve a ponerse de manifiesto y quedan infamados, pues Fernando se rinde, Diego huye del campo y Asur queda malherido, ante lo que el Cid manda suspender el combate.

A finales del siglo xv la codificación podía no ajustarse a las prácticas reales, como sucede en el procedimiento seguido en la *Cárcel de amor* en el duelo entre Leriano y el traidor Persio, que ha llamado la atención de los especialistas, ya que aquí no hay una acusación oral ante el rey sino que se recurre a un cartel. Esta vía, inadmisible años atrás, responde a la realidad jurídica del tiempo en el que escribe el autor, quien aplica esta práctica a la traición señalando que es costumbre propia de Macedonia. Dejando a un lado el caso particular de la *Cárcel de amor*, o del *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* del mismo autor, donde el enamorado Arnalte desafía y mata a su amigo Elierso, quien se ha casado con su amada Lucenda, buena parte de los espectáculos no respondían a la resolución de unas causas jurídicas, sino a exaltaciones y representaciones caballerescas, originadas por los más diversos motivos, en muchos casos en íntima relación con la literatura. En su conjunto, conviene distinguir entre los combates colectivos (torneos) y los individuales (justas), aunque en más de una ocasión se asimilen ambos términos y lleguen a considerarse sinónimos. Los primeros consistían en enfrentamientos de grupos de caballeros, divididos en cuadrillas, diferenciados por los colores de su vestimenta, armaduras y arreos de las cabalgaduras, mientras que en la justa se desarrollaba un combate singular, de uno contra uno. Los dos caballeros entraban en un «campo», acotado por una tela, y se lanzaban a la carrera, arma en ristre, para tratar de estrellarla en el cuerpo del contrario y derribarlo. El mejor justador recibía el premio. Las normas también conocen variaciones, no solo con el paso del tiempo sino en función de los países; desde principios del siglo xv se difundió la costumbre hispánica de separar a los contendientes con

una tela intermedia para que pudieran correr mejor y ajustar su puntería, pero como señala el *Victorial*, «los franceses justan por otra guisa que non fazen en España: justan sin tela, a manera de guerra, por el topar» (p. 411).

La confusión que podía darse en el torneo lo hacia más peligroso, y por tanto similar a la guerra, y preferible para algunos, como expone Rodrigo Sánchez de Arévalo (h.1404-1470) en su *Vergel de príncipes*:

> por ende comúnmente vemos que más loable es el exercicio de justas, que non el juego de tablas o que otro juego de fortuna, porque es dificultoso e se llega más al peligro e a la virtud de la fortaleza. Otrosí, más noble exercicio es e deporte el torneo, que non la justa, porque más figura tiene de guerra, e más allegado es al peligro e a la fortaleza. E así, sabiendo cuánto el deporte e exercicio es más allegado e cercano al peligro, tanto es más loable e virtuoso.
>
> (*Prosistas castellanos*, p. 326.)

Precisamente la peligrosidad de estas prácticas caballerescas está en el origen de las sucesivas condenas de la Iglesia, que se remontan ya a 1139, cuando Inocencio II prohíbe en el Concilio de Letrán que se dé sepultura en sagrado a todo caballero que muera torneando. Al cabo de los siglos, de ellas se hacen eco también en España prosistas como Alfonso de Cartagena (1384-1456) en su *Doctrinal de caballeros*, quien se lamenta de que las armas no se usen contra los enemigos. Torneos y justas van perdiendo su función jurídica, e incluso a veces su condición de entrenamiento bélico, para convertirse en una diversión, propia solo de un determinado grupo social, que muestra así su valor, su poderío y su elevado nivel económico. Por ejemplo, en la *Crónica sarracina* para honrar su coronación, don Rodrigo ordena pregonar un grandioso torneo (→ 58) al que acuden los principales caballeros de todo el mundo, más de cinco mil «todos bien armados e los mejores que en su tierra avia» (p. 184). La ordenanza del torneo implicaba el uso de unas armas llamadas *fojas*, para cuya realización «no quedó ferrero

en toda España que todos no fuesen en Toledo» (p. 186); todo ello iba acompañado de una generosidad de tal envergadura que «apenas le quedó thesoro ninguno», pues había tomado cuanto tenían todos los reyes de España, «por lo cual él fue loado por todo el mundo, e preciado sobre todos los reyes d'este tiempo» (p. 251). En la ficción tuvo después desastrosas consecuencias para la pérdida de España, pero la hipérbole no hace más que desarrollar exagerados referentes reales, significativamente en tiempos de Juan II.

Individuales o colectivos, los combates caballerescos no tienen por qué realizarse contra enemigos o rivales conocidos, sino que los caballeros interesados pueden acudir atraídos por una convocatoria, entre otras la conocida como «voto o paso de armas», práctica que nació a finales del siglo XIV inspirada en temas de las novelas del ciclo bretón. Simplificando el complejo mecanismo podemos decir que se trata de una promesa realizada por un caballero, en la que afirma estar dispuesto a permanecer en determinada situación o en cierto lugar hasta que otro lo libere en combate con él; entre los votos más frecuentes figura dejarse la barba, no comer carne durante ciertos días, llevar grilletes o cadenas en brazos o piernas, etc. Con el transcurso del tiempo el paso de armas fue convirtiéndose en un espectáculo cada vez más complejo y sus «mantenedores», término que aludía a los convocantes, recurrían a argumentos cada vez más literaturizados. Martín de Riquer rememora el voto caballeresco de mosén Bernat de Coscón, quien durante seis años consecutivos estuvo exhibiéndose por Zaragoza cada día de San Sebastián con una flecha que le atravesaba el muslo, circunstancia que, en enero de 1431, suscitó el desafío de Anthoni de Monte Aperto, por el cual ambos cruzarían sus armas y el vencedor obtendría del vencido una joya para regalar a su dama.

En otras ocasiones la promesa vinculaba al caballero a un lugar estratégico, un camino muy transitado o un puente, desde donde prohibía el paso a todos los aventureros que quisieran franquearlo. Para que este reto tenga la debida repercusión era necesario previamente que su promesa circulara por las cortes, gracias a la figura de los «reyes de armas» y heraldos, y que se precisaran los días, el tipo

de armas, las características del reto, etc. Entre los votos hechos por caballeros hispanos el más conocido fue el realizado por Suero de Quiñones, gracias al libro de Pedro Rodríguez de Lena, *El paso honroso*, en el que se narra con todo detalle. Así sabemos que Suero de Quiñones se comprometió a llevar al cuello una argolla todos los jueves del año, empresa para la que fijó un rescate de 300 lanzas rotas por él y sus compañeros contra cualquier caballero que pretendiera cruzar el puente sobre el río Órbigo, del 10 de julio al 9 de agosto de 1434, un lugar muy transitado ya que por él pasaban los peregrinos jacobeos. Cada aventurero o caballero que aceptara combatir solo podría romper hasta tres lanzas y no más con uno de los mantenedores. Entre los caballeros que acudieron llegados de todos los lugares de la Península, pero también de distintas cortes europeas, había uno llamado Galaor, como el hermano de Amadís.

El «paso de armas» se relaciona también con la fiesta y se integra en ella, como una parte más del espectáculo. Así en las ya citadas de Valladolid de 1428, el día que le correspondía organizar los festejos a Enrique de Aragón, hermano de Alfonso el Magnánimo, estableció el llamado «Paso de la Fuerte Ventura»:

> Mandó fazer al cantón que sale de la calle que viene de la puerta del Campo, a la vista de la plaça, una fortaleza de madera y de lienço, y en ella una torre muy alta con cuatro torrejones ['torres pequeñas'], y encima del suelo de la torre un campanario fecho, y una campana puesta en él. Y encima del campanario, un pilar fecho por la misma vía de la torre, el cual parescía de piedra. Y encima del pilar estava un grifo dorado, el cual tenía en las manos un estandarte dorado, muy grande, de blanco y colorado; y en los cuatro torrejones de encima de la torre, en cada uno un estandarte pequeño, por esta mesma vía. E la torre estava cercada de una cerca muy alta, con cuatro torrejones, y luego su barrera, más baxa un poco que la cerca, con otras doze torres. Estava en cada una de ellas una dama bien arreada, y baxo, en el suelo de la fortaleza, fechas recámaras para el infante y para los cavalleros. Y estava puesta una tela de cañas, y la tela començada desde la fortaleza. E al otro cabo de la torre estavan dos puertas, donde avían de venir los cavalleros aventureros y un varco ['arco'] donde avía le-

> tras que dezían: «Este es el Varco ['Arco'] del pasaje peligroso de la Fuerte Ventura». Y encima de una d'estas dos torres estava un onbre con una bozina de cuerno ... Y como venían algunos cavalleros aventureros y llegavan al Varco Peligroso, luego los que estavan encima de la puerta de la fortaleza tocavan una campana que tenían en la torre de la fortaleza. E salía fuera de la fortaleza una dama encima de una hacanea ['caballo'], y un faraute ['mensajero'] con ella, y preguntava a aquel aventurero que allí llegava que cuán ventura le avía traído a tan peligroso paso, que se dezía de la Fuerte Ventura; por eso, que se bolviese, y que non podía pasar sin justa. Y el que se quería bolver lo podía fazer; el otro non podía pasar sin justa.
>
> (Lope de Barrientos, *Refundición del Halconero*, ed. Juan de Mata Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, pp. 59-61.)

Esta espectacular arquitectura efímera, que había realizado un «experto lombardo», es un alarde de teatralidad que parece inspirarse en similares episodios que pueblan los libros de caballerías, aunque también pudo ser origen de alguno de ellos.

Los «votos» pueden pronunciarse al final de un banquete, tradición que quizá arranque del poema francés *Les Vœux du Paon* de Jacques de Longuyon, obra de principios del siglo XIV muy popular en su tiempo. En este texto, relacionado tangencialmente con la historia de Alejandro, se cuenta que durante el sitio de Éfeso un grupo de nobles griegos se comprometieron ante un pavo asado, según *l'usage du pays*, a realizar grandes actos de cortesía y valor. La costumbre llegaría tanto a la Corona de Aragón como a Castilla, ya que tenemos noticias de su uso ya en 1381, con motivo de la fiesta de coronación de la última esposa de Pedro IV de Aragón, Sibila de Fortià. El rey quiso sorprender a sus invitados en el palacio de la Aljafería presentándoles en el transcurso del banquete un «pahó fent la roda» ('un pavo real asado desplegando en abanico las plumas de la cola'), del que colgaba un cartel con unos versos en los que invitaba a los caballeros allí presentes a realizar un voto. La misma tradición reaparece en el *Victorial* (1431-1436), cuando su protagonista, Pero Niño, se detiene cerca de Sevilla y al final del banquete le traen un pavo asado, con su cola:

> E dixo el señor de la sala: —«Yo veo agora aquí muy noble gente, que han voluntad todos [de] bien fazer; e otrosí veo que el señor capitán e todos sus gentiles honbres son henamorados. E amor es una vertud que mucho abiva e ayuda a los que por armas an de valer. E porque aquí veamos quién más ama a su señora e amiga, e á voluntad de bien fazer, el capitán e todos sus gentiles honbres, por más honrar la sala, devodarán ['harán votos'] muy esforçadamente, cada uno segund su ardimente e estado». De lo cual toda la conpañía fueron muy alegres e pagados, e aun muy maravillados los que d'ello algo entendían. Los vodos ['votos'] no los escrivo, porque sería luenga cosa de contar; mas yo vos digo que el capitán entró en tales lugares donde bien pudo cada uno probar a cunplir su vodo, comoquier que la mayor parte los cumplió (pp. 273-274).

Es muy posible que el texto francés se tradujera en Castilla en cuaderna vía, aunque solo nos queda esta alusión del Marqués de Santillana en su *Prohemio*: «Entre nosotros usose primeramente el metro [la cuaderna vía] en asaz formas, así como el *Libro de Alexandre*, los *Votos del pavón*, e aun el *Libro del Arcipreste de Hita*» (p. 58).

Justas y torneos permitían a los caballeros mostrarse ante sus damas y enviarles sus mensajes de amor, en un complejo juego de exhibición de una masculinidad bélica, de fáciles asociaciones eróticas, aprovechadas por poetas y narradores, cuyo mejor desarrollo y gracia lo plasma Joanot Martorell en el *Tirant lo Blanc*. Las mujeres participaban como espectadoras, aunque a veces una de ellas dirigía el procedimiento y entregaba, o confeccionaba, los premios; de nuevo en el *Victorial* leemos cómo «juntáronse las damas, e dixeron a los cavalleros e a los galanes enamorados que ellos, por amor de sus amigas, fiziesen una honrada fiesta, en que justasen e fuesen muy bien guarnidos. E que ellas querían fazer a su costa un brazal de oro con un barescudo ['pieza que protegía el brazo del guerrero'], e un chapel ['sombrero'] muy rico. E que ellas serían a mirar: que lo darían al cavallero que mejor lo fiziese» (p. 413). La presencia de estas damas, ubicadas a veces en gradas o cadalsos laterales desde los que presencian el torneo —como refleja la icono-

grafía—, resulta un acicate para que el ganador obtenga su amor, para una selección del más adecuado, al tiempo que hace más complejo el conjunto de signos de la fiesta. Ante los ojos de los espectadores se despliega un complejo sistema en el que, sumados al artificio de las ropas, colores y armaduras, se incorporan mensajes escritos, que exigen una descodificación; lo heráldico y el saber literario, ingenioso, del caballero se fusionan para complicar y enriquecer el espectáculo. La moda, de lo que genéricamente se llamaban «invenciones», procedía de Italia, pero se difundió muy pronto en las coronas hispánicas, como lo reflejan las célebres estrofas de Manrique, referidas a los infantes de Aragón: «Los infantes de Aragón / ¿qué se hicieron? / ¿qué fue de tanto galán? / ¿qué fue de tanta invención / como truxieron? / Las justas y los torneos, / paramentos, bordaduras / y cimeras / ¿fueron sino devaneos?».

En la corte de Juan II fue famosa la afición de Álvaro de Luna por estas diversiones, como lo recoge también su *Crónica*, donde aparece presentado con dotes características del cortesano de su época, enamorado, poeta, bien vestido e ingenioso en sus invenciones:

> Fue muy medido e conpasado en las costunbres, desde la su juventud; sienpre amó e honró mucho al linage de las mugeres. Fue muy enamorado en todo tienpo; guardó gran secreto a sus amores. Fizo muy vivas e discretas canciones de los sus amores, e muchas bezes declaraba en ellas misterios de otros grandes fechos. Vistiose sienpre bien, e así le estaba bien lo que traía, que si se vestía de monte, o de guerra, o de arreos, a todos parescía bien. Fue muy inventivo e mucho dado a fallar invenciones, e sacar entremeses en fiestas, o en justas, o en guerra; en las cuales invenciones muy agudamente significaba lo que quería.
>
> (*Crónica de don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, Maestre de Santiago*, ed. Juan de Mata Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1940, p. 207.)

En las invenciones confluyen elementos plásticos y textuales, difíciles de interpretar en ocasiones, no solo porque nos faltan algunos de sus ingredientes, sino porque incluso los propios términos

no siempre se usan con precisión. Habitualmente la voz «invención» alude en un sentido genérico a estas diversiones caballerescas, constituidas por motes, letras y cimeras. Por su parte, «mote» equivale a sentencia breve que incluye un secreto o misterio que necesita explicación, aunque a veces designa un juego de ingenio cortesano que consiste en glosar y ampliar un motivo dado. Se denomina «cimera» al adorno de la parte superior del yelmo, realizado en cuero, cartón, etc., para que no pese, y que representaba alguna figura de animal o algún objeto con valor simbólico, en ocasiones alusivo a los amores de quien la llevaba. Muchas veces se complementaba con una «letra» o leyenda, también llamada «letra de invención», que consta de dos o tres versos, todos octosílabos o alguno de pie quebrado, que solían bordarse o grabarse en la ropa o en las armas, y que glosaban lo representado en la cimera, como puede deducirse de este ejemplo:

> Don Jorge Manrique sacó por cimera una añoria ['noria'] con sus alcaduces ['cangilones, arcaduces'] llenos y dixo:
>
> «Aquestos y mis enojos
> tienen esta condición:
> que suben del corazón
> las lágrimas a los ojos» (p. 125).

La figura de la noria le sirve al poeta para establecer una equivalencia entre sus arcaduces, que suben llenos de agua, y sus pesares, que sacan las lágrimas del corazón a los ojos. Desde mediados del siglo XV los textos literarios se hacen eco de estos artificios, como ocurre en el *Siervo libre de amor* (h. 1440), la *Continuación* de la *Cárcel de amor* de Nicolás Núñez (1496) o el *Tirant lo Blanc*, aunque habrá que esperar a la edición impresa en 1511 del *Cancionero general* de Hernando del Castillo para encontrarnos con una rica sección en la que se integran 106 invenciones.

Durante la noche la sala del palacio se transforma en espacio de la fiesta, en donde se desarrolla el banquete, inicialmente amenizado por danzas y músicas, al que después se sumarían otras diversio-

nes, acompañadas de una escenografía cada vez más compleja y espectacular, los *entremeses* y los *momos*, de los que nos ocuparemos más adelante, todo ello enmarcado en el mismo ritual cortesano. La incorporación de texto al artificio escénico muestra cómo la potencialidad dramática de la fiesta medieval está ya camino de producir espectáculos plenamente teatrales en los años venideros y solo será necesario que algunos autores sepan aprovecharla, como hará Gil Vicente en la corte portuguesa.

II

LOS ESCRITORES Y SU MUNDO

I

LA EDUCACIÓN LETRADA

En la Edad Media la educación constituye un proceso que afecta de muy diferente modo a los diversos miembros de la comunidad, según el lugar en el que vivan, su religión, pertenencia a una familia y posición en ella, sexo y edad, factores que condicionan sus expectativas futuras; no recibirá la misma instrucción el descendiente de un noble que el de un mercader, una dama de la aristocracia que una campesina, el primogénito que el novicio, etc. La preocupación por la formación de los hijos de reyes y caballeros, reflejada en los textos literarios, se contrapone con el limitado acceso a la cultura de las mujeres, aspectos cambiantes a finales de la Edad Media. A su vez, los saberes regulados representan solo una parte del aprendizaje, que coexiste con una iniciación básica en el ámbito doméstico y una enseñanza privada cada vez más abundante. Finalmente, la instrucción implica también otras destrezas como el dominio del cuerpo, gestos, hábitos alimenticios, etc., transmitidos en relación con el papel que hombres y mujeres vayan a desempeñar, por lo general, asignado de antemano. En función de nuestro objeto de estudio, nos acercaremos solo a la enseñanza reglada que, por un lado, suministra materiales y recursos susceptibles de ser empleados en la literatura, al tiempo que permite formar parte del circuito literario en cuanto creadores y receptores. Este punto de partida conduce a un análisis más detenido de las artes del *trivium*, con el riesgo de confluir con la sección de los volúmenes dedicada a la teoría, por lo que abordaremos estas materias en su incidencia literaria como parte de un conjunto mayor y menos tratado, el de la división de las ciencias.

Los desajustes entre las clasificaciones orientales y occidentales y la evolución científica propiciaron vacilaciones en las disciplinas constitutivas de las artes liberales, base de la enseñanza occidental, opuestas a las casi siempre despreciadas «artes mecánicas», según se percibe con Alfonso X. En España, Villena esboza por vez primera en romance una nueva sistematización científica, en la que las artes mecánicas, la poesía y la alquimia, entre otras, adquieren nuevas valoraciones. Sin embargo, poco tiempo después, la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre refleja un panorama muy convencional, quizás no muy alejado de los estudios reales, sumado a la tradición de las aljamas hispanas, y en contraste con la propuesta posterior humanística de Poliziano, de la que podía sentirse heredero Nebrija, anuncio del fin del mundo que nos ocupa y comienzo de otro nuevo. A su vez, la universidad aportó y sistematizó múltiples novedades, tanto en los sistemas de estudio, *lectio*, *questio* y *disputatio*, como en las materias impartidas, entre las que sobresalieron las jurídicas, recursos y materias que influyeron en distinto grado en el discurso literario, en función de la preparación de sus autores. Finalmente, seleccionamos ejemplos de la cultura letrada a la que accedían clérigos, caballeros, «hombres de saber» y mujeres como muestra variada y representativa de las diversas opciones existentes.

EL «CURRICULUM» PEDAGÓGICO: DE LA CARTILLA A LAS ARTES LIBERALES

Las enseñanzas se inician y a veces finalizan en torno a la religión, desde las primeras letras a la teología, interés en el que coincidían cristianos, moros y judíos, las «gentes del Libro», quienes creían en la palabra revelada por Dios y fijada en su Escritura. Si los textos «verdaderos» proceden de una manera u otra de la divinidad y están contenidos en libros primordiales, llámense Corán, Biblia, Torá o Evangelios, resulta coherente que sean referentes necesarios —extensibles a la cultura libresca— para las más importantes acti-

vidades y ejes sobre los que se configuran sus sistemas de valores. Como es lógico, en las tres comunidades buena parte de su educación gira en torno a las obras religiosas, comenzando por las iniciales estrategias de lectura. En el mundo cristiano, el latín constituía la lengua eclesiástica y cultural por excelencia, lo que afectaba a profesores y alumnos. Como gran parte de los docentes eran clérigos, debían conocer la lengua del Lazio tanto para la adquisición y transmisión de conocimientos, como para el cumplimiento de sus obligaciones. El problema se agravaba al diferir el lenguaje de su religión y rezos del romance usado a diario, por lo que las enseñanzas iniciales debían encaminarse a las primeras letras y a la gramática latina. De acuerdo con textos e imágenes medievales, la instrucción podía realizarse mediante una cartilla de aprendizaje, atestiguada ya en la literatura romance desde el siglo XIII. Cuando Santo Domingo ingresa en la escuela, «diéronli su cartiella, a ley de monaciello ['monaguillo'], / assentosse en tierra, tollosse el capiello ['quitose el gorro'], / en la mano derecha priso su estaquiello, / apriso ['aprendió'] fasta'l títol en poco de ratiello» (*Vida de Santo Domingo*, estr. 36). La difícil voz «estaquiello» podía equivaler a un puntero de madera con el que los alumnos podrían escribir sobre una superficie encerada o con el que identificarían las letras. Así, el futuro santo en poco tiempo aprendió hasta el título, en un recinto austero, sentado en el suelo y con la cabeza descubierta, señal de buena educación y respeto al maestro.

En estas primeras etapas se enseñaba a leer, al considerarse la escritura una actividad superior. La índole religiosa del contenido de este aprendizaje no resulta difícil imaginar, criterios acentuados en la formación de los futuros clérigos, según refleja Berceo en las *Vidas* de Santo Domingo o de San Millán. A partir del *Salterio*, por lo general con glosas romances para facilitar la comprensión, memorizan himnos y cánticos del oficio divino, los más accesibles, hasta llegar a ser maestros de toda la doctrina: «Fue en poco de tiempo el pastor psalteriado, / de imnos e de cánticos sobra bien decorado ['de memoria'] / en todo la doctrina maestro profundado ['completo'], / faziese el maestro misme maravillado» (*Vida de San*

Millán, 22). El conocimiento de los salmos constituye la base de su formación memorística, que les otorga su capacidad para adquirir otras doctrinas, proceso final definido con la voz «psalteriado».

También en ámbitos profanos el aprendizaje primerizo podía realizarse con el *Salterio*, o cualquier otro libro de oraciones. Esta combinación de inicio letrado e instrucción religiosa constituía uno de los principios básicos de la enseñanza que perduró durante siglos. Así, en la *Gramática castellana de Palacio*, previa a la de Nebrija, la actividad lectora seguía idénticos presupuestos, continuada por el conocimiento de las letras, el silabeo, etc.:

> Item nota el orden que has de tener en enseñar a ler. Lo primero, enséñale la señal de la crux e los x mandamientos en romance, e demóstrale todas las preguntas para en defensión de la gente pagana o hebrea. Lo segundo IIII^{or} oraciones dominicales: Ave María, Pater Noster, Credo, Salve Regina y vulgarmente (porque todo fiel cristiano, siete años pasados, es obligado), e otras cosas que de necesidad como a verdadero cristiano ocurrir pueden. Lo tercero, el a.b.c., conocer las letras ansí vocales como consonantes, e juntar, e por síllabas deletrear, *scilicet*: ba, be, bi, bo bu.
>
> (Américo Castro, *Glosarios latino-españoles de la Edad Media*, CSIC, Madrid, pp. XVIII-XIX, nota.)

Podríamos multiplicar los ejemplos con otras cartillas, manuscritas e impresas, si bien resaltaremos por su cronología el *incipit* de una *Breve doctrina y enseñanza que ha de saber y poner en obra todo cristiano y cristiana. En la cual deven ser enseñados los moçuelos primero que en otra cosa* (¿Granada, h. 1496?). Este folleto, auspiciado por Hernando de Talavera, correspondía a una básica doctrina cristiana, que debía constituir también una parte del contenido de las enseñanzas privadas, bien documentadas durante el siglo XV. Los clérigos *adoctrinaron* a los jóvenes de las más diferentes clases sociales, pero también las madres o los ayos, en función de categorías sociales, épocas y sexos. Esta formación solía iniciarse a los siete años, según indica el *Libro de Alexandre* y numerosas obras del siglo XV, si bien don Juan Manuel lo adelanta a los cinco. Una vez

superada esta fase, durante la Edad Media las artes liberales constituían el *curriculum* pedagógico esencial, subdivididas en el *trivium*, formado por la gramática, la retórica y la dialéctica, y el *quadrivium*, integrado por la aritmética, la geometría, la música y la astronomía. San Agustín, Boecio, Casiodoro y San Isidoro contribuyeron a su formación y difusión, si bien la obra de Marciano Capella (s. v), *De nuptiis Philologiae et Mercurii*, resultó básica para fijar su número.

Las clasificaciones científicas orientales, forjadas desde presupuestos diferentes, incluían unas materias más numerosas, diversas y menos sistematizadas. Así, la amplia división de Avicena (980-1037), muy conocida en Occidente, recogía unas ciencias aplicadas, avaladas por su mención en el Corán: alquimia, artes mágicas, talismanes, interpretación de sueños, fisiognómica, mecánica, astrología y medicina. A las anteriores, entre otras, añadía la geografía, la historia natural, la hidráulica, el cálculo indio, de base decimal, el álgebra, etc., proceso finalizado con la teología. Las obras literarias hispanas de procedencia oriental asumen principios y contenidos de varias de las mencionadas, por ejemplo, alquimia, fisiognómica, astrología, si bien esto no implica que sus testimonios deriven de textos científicos ni que se trate de disciplinas específicas islámicas o hebreas desconocidas en Occidente, aunque los árabes fueron sus primordiales transmisores. Pero no solo trasvasaron unas materias que corresponderían a las artes mecánicas o al *quadrivium* desde una óptica occidental, sino que también influyeron con mayor o menor intensidad en los sistemas clasificatorios. Las vacilaciones de los siglos XII y XIII sobre las artes liberales, desde Pedro Alfonso, el *Pseudo Turpín* o el *Setenario* alfonsí, reflejan los profundos cambios de la sociedad, de las instituciones docentes y de los saberes, potenciados por el contacto con el mundo oriental, el auge de las escuelas catedralicias y los inicios de las universidades.

En el *Libro de Alexandre* el futuro emperador es instruido por Aristóteles, gracias al cual aprende cada día su lección, «disputando» en todas las artes (17b). A través del debate se pone a prueba el aprendizaje, terminado felizmente: «Maestro, tú me crieste: por ti sé clerecía» (38a); se siente invencible en su sabiduría, planteada en

términos bélicos del mismo cariz que el debate escolar (la *disputatio*), acorde con un trasfondo cultural y social: «fuera tú, no es omne que me pudiés' vencer» (39b). La clerecía, equiparada a los conocimientos de las artes liberales, ya no es exclusiva de los hombres de iglesia. Su creador insiste en las artes del *trivium*, gramática, lógica y, sobre todo, en la retórica (estrofas 40-41 y 42). El joven ha memorizado los *autores* (40c), del mismo modo que el aprendizaje verbal se complementa con la escritura, «bien dicto e versifico», un conocimiento retórico del arte de escribir una carta. Del *quadrivium* alude a la música y a la astronomía, pero falta la aritmética y la geometría. En su lugar, se mencionan la medicina y la filosofía natural (43-45), acorde con una visión más renovadora de los estudios según el espíritu naturalista de la escuela de Chartres, matizado en su ortodoxia.

Alfonso X el Sabio enumera las artes liberales en el *Setenario*, las *Partidas*, y la *General estoria*, con diferentes contenidos. La ley XI del *Setenario* ordena la sabiduría de forma próxima a la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, obra conocida en el *scriptorium* alfonsí. Gramática, retórica y dialéctica constituyen una sola arte en la que se integran; la segunda corresponde a la aritmética, la tercera a la geometría, la cuarta a la música, la quinta a la astrología, la sexta a la física, «natural saber de melezina» y la séptima a la metafísica. Estas dos últimas, singulares, completan un septenario que se inclina hacia el *quadrivium* y reúne las artes del *trivium* en una, sin que la coincidencia con el judío converso tenga que deberse a influencia directa, pero sí a un contacto con la ciencia transmitida desde Oriente. Por el contrario, las *Partidas* y la *General estoria* mencionan las disciplinas usuales, situadas en la última obra en una ciudad ideal, alegórica y utópica, en el centro de la sabiduría, Atenas, a donde acudirá la oligarquía laica de la época, emperadores, reyes, condes, caballeros y «hombres buenos». Todos los maestros se reúnen una vez a la semana con sus alumnos, sentándose de acuerdo a una jerarquía ilusoria en función de su saber, al margen de las normas vigentes de poder, riqueza y linaje (→ 31). Allí realizan tres operaciones esenciales: leer, disputar y razonar para

aclarar mejor las posibles dudas, lo que implica valorar y practicar las artes del *trivium*, de la palabra, recursos primordiales en la enseñanza occidental plasmados en la *lectio*, la *questio* y la *disputatio*.

Estas artes liberales, de acuerdo con su designación y etimología, esencia de las cosas, están destinadas al hombre libre que no sea siervo ni viva de su oficio, en una educación selectiva de la que están excluidos los *laboratores*, en un sentido amplio; en segundo lugar, quienes las escuchen debían estar libres de cualquier otro desvelo (378). Aunque todas las artes se disponen en un mismo espacio simbólico horizontal de la ciudad, en el sistema se percibe una clara gradación: las del *trivium*, que giran en torno a la razón «conveniente, verdadera y apuesta», pueden considerarse iniciales y necesarias para entender las del cuadrivio; las de este grupo se relacionan con el entendimiento y la demostración por prueba, con las «cosas ciertas», con el número. Por encima de ellas está la metafísica, el saber más «honrado», que versa sobre las cosas celestiales, Dios, los ángeles, las almas; en un escalón inferior se sitúa el conocimiento de las «naturas», cuerpos, ciclos y estrellas, etc., lo que denominaríamos física, mientras que el tercero corresponde a la ética. Las artes del *trivium* enseñan al hombre a ser «bien razonado, e las cuatro del cuadruvio le fazen sabio. E estos otros tres saberes con aquellos le fazen complido e acabado en bondad e le aduzen a aquella bienaventurança empós la que non á otra». Alfonso X, interesado por el «fecho del imperio», propone un esquema de influjos aristotélicos todavía no sistemáticos, cuya reelaboración atribuye a Júpiter, con quien se identifica por su sabiduría, poder, dignidad, capacidad legislativa y por ser el antecesor legítimo de emperadores y reyes.

LAS ARTES MECÁNICAS

Estas materias tienen su correlato utilitario en las *artes mechanicae*, cuyo nombre en plural surge con Juan Scoto Erígena (810-877), quien en su comentario al libro de Capella explica que, tras la boda de Mercurio y Filología, después de que el dios le regalara las sie-

te artes liberales, ella le otorgó las siete artes mecánicas, si bien no las enumera, limitándose después a mencionar entre ellas «architectoria et caetere». Deberemos esperar varios siglos de importantes cambios sociales, culturales, demográficos y económicos para que dentro de la división de las ciencias se incluyan en una categoría independiente, lo que sucede con el *Didascalion* de Hugo de San Víctor (h. 1196-1141). Simétricamente corresponden a siete: tejeduría (*lanificium*), armería (*armatura*), intercambios comerciales (*navigatio*), agricultura, caza (*venatio*), medicina y espectáculos lúdicos (*theatrica*). Su clasificación tuvo bastantes seguidores, entre otros Vicente de Beauvais (finales del XII-h. 1264), quien le dedica los 133 capítulos del libro XI de su *Speculum doctrinale*, en los que sigue el sistema de Hugo con la salvedad de sustituir la medicina por la alquimia. En el entorno alfonsí circuló el libro de Beauvais, al que el monarca tenía especial afecto, quizás también por su condición material, hasta el punto de mencionarlo en su testamento de 1282. Ahora bien, el rey Sabio siguió otro camino para describir las artes mecánicas. En los capítulos XV-XX de la *General estoria* detalla el relato del hallazgo de las principales artes, pero más tarde, a partir de otra tradición, evita los detalles previos, rectifica algunos nombres y sintetiza estos saberes mecánicos (cap. XXVII).

Los orígenes, como las etimologías, nos muestran la esencia de las cosas. Así, Jabel, relacionado con los quehaceres ganaderos, se preocupa por fabricar cobijos para los animales y los pastores, costumbre que perdura hasta los tiempos de Alfonso X; su descubridor aprende lo relacionado con las especies, y también a trasquilar, condición fundamental en el negocio de la lana, en la que la Mesta, fundada por el rey Sabio, desempeñó un papel tan importante en la economía de la época; en su contacto con el monte, Jabel también aprendió las maestrías para cazar y para pescar con red. En definitiva, el discurso se articula en función de las actividades y las tareas de los personajes, enlazadas unas con otras y después con las de su linaje; aunque el texto informa a partir de autoridades anteriores, debe interpretarse a la luz de la perspectiva alfonsí.

En el ámbito hispánico podríamos considerar al segoviano Domingo Gundisalvo (1110-1181), incansable traductor de la escuela de Toledo, como un precursor, buen conocedor de la ciencia árabe y de la occidental, pero los cambios clasificatorios más originales e importantes se producen en el siglo XV, entre los que deben ocupar un lugar destacado los propuestos por Enrique de Villena, si bien por desgracia no conservamos ninguna explicación detallada, sin que se haya conservado una «carta de maestro Alfonso sobre aquella palabra «el coro de las nueve musas», aludida en el *Arte cisoria*; en el primer capítulo de esta obra menciona el origen de las artes y las ciencias, cuya memoria se retrotrae a las columnas escritas por Cam, presentes en el relato alfonsí, con el que coincide en varios detalles. Estos saberes cultivados en Atenas pasarán a Roma mediante el tradicional trasvase de saberes (la *translatio studii*), y una vez cristianizada la ciudad, «la Iglesia cathólica cuarenta de aquellas desechó e defendió ['prohibió'], que eran vaticinatorias e supersticiosas, segúnt en el *Decreto*, XXVIa causa, en las cuistiones primera, segunda, tercera e cuarta. Paresce solo en los estudios de Salamanca en España e de Uxonia en Inglaterra quedó d'ellas letura. E las sesenta aprovó licenciando indiferentemente leer se pudiesen por aquellos e los otros estudios, siquiera privadamente» (*OC*, I, 138). En su traducción de la *Eneida* señala la predisposición celestial (astral) de Virgilio para seguir los estudios hasta el punto de conocer todas las ciencias, enumeradas en la glosa. Divide las sesenta lícitas en cuatro grandes grupos, teología, filosofía, poesía y mecánica, de modo que tanto la actividad literaria, la poesía, como la manual, se colocan en el mismo nivel que las tradicionales y más prestigiadas teología y filosofía, lo que implicaba una importante renovación del sistema (→ 38).

Las diecinueve artes mecánicas enumeradas casi triplicaban las siete originarias, si bien la tradición había sido menos estable al estar más enraizadas en la cambiante sociedad; como sucede en otros autores, también su incremento se conseguía desdoblando actividades artificialmente unidas en el forzado septenario inicial. Corresponden a las siguientes: cisoria ('arte de cortar'), agricultura, medicina,

cirugía, theátrica, navigatoria, architectónica, statuaria, lapccidio ('trabajo con las piedras'), aurificio ('con el oro'), ferreficio ('con el hierro'), lanificio, agrogrofía (quizás errata por agrografía, referida a los trabajos del campo), vitraria ('arte del vidrio'), coriaria ('con el cuero'), peliparía ('con pieles'), sardónica, vestimentaria, armadura. La amplia representación es paralela a las cien artes recogidas, del mismo modo que algunas tienen su vertiente literaria práctica al haber dedicado Villena un tratado al *Arte cisoria*, bien es cierto que a una actividad prestigiada en el ámbito cortesano.

La poesía había logrado cierta relevancia en el mundo oriental y en autores influidos por ella, como Gundisalvo, del mismo modo que había alcanzado su estatuto escolar en las *Artes poeticae* de los siglos XII y XIII; estaba arraigada en el mundo provenzal y después en el catalán, por lo que resulta coherente que Villena escribiera un tratado sobre la *Sciencia gaya*, el *Arte de trovar*, dedicado a Santillana, que por desgracia nos ha llegado estropeado. Ahora bien, en los sistemas clasificatorios anteriores nunca había ocupado esta privilegiada posición, señal de unas nuevas directrices. Algo similar sucede con la alquimia, agrupada en el mismo nivel que la metafísica, la física y la ética, derivadas las cuatro de la filosofía. Respecto a la tradición medieval conocida, Villena propicia su más alta valoración como ha analizado De Nigris: a diferencia de Gundisalvo y cierta tradición árabe, le reserva el honor de hacerla derivar de la filosofía y considerarla autónoma e independiente de la física; además, frente a otras divisiones medievales, no la incluye entre las artes mecánicas. La originalidad de su tratamiento resulta buen indicio de la importancia que le concede. De acuerdo con los libros citados en su producción, le interesaban las disciplinas transmitidas por los árabes, muestra de su afán de saber, de su independencia intelectual y germen de su leyenda, reflejada en su imagen de mago y alquimista, al que se le atribuían los más diversos y espurios escritos sobre la disciplina, cuyo laboratorio se localizaba en el castillo de Iniesta (Cuenca).

La tradición literaria hispana recreaba la figura del alquimista fraudulento condenado en las *Partidas* (VII, VII, IX), reflejada tam-

bién en textos próximos en el tiempo: el *Fèlix* o *Llibre de les maravelles* de Ramon Llull (1288 y 1289), el *Zifar* y el cuento XX del *Conde Lucanor* de don Juan Manuel. Lope de Barrientos considera a Villena «grant alquimista», añadiendo que en el momento de su muerte «no se falló en su cámara con que le pudiesen enterrar» (*Refundición de la crónica de Halconero*, 170). En la literatura de ficción, la disciplina constituía un fraude para crédulos ingenuos. Ahora lo ratificaba Barrientos con la pobreza de Villena: la alquimia conducía a la miseria en vez de llevar al oro filosofal. Villena se convertía en ejemplo histórico, vivido, desde nuestra óptica literaturizado y manipulado, gracias a coartadas poco sutiles, esgrimidas por el encargado del expurgo y quema de sus libros.

Las cuarenta artes «vedadas», encabezadas por la mágica, se subdividen en *matemática*, basada en pronósticos y predicciones realizadas a partir de hechos o fenómenos naturales, *prestigio*, los engaños provocados por las transformaciones cuyas huellas semánticas perduran en el «prestidigitador», *maleficio*, encantamientos del hombre y vaticinios basados en el cuerpo, y *encantación*, magia sustentada en el lenguaje. Su sistema, al amparo de la autoridad de Virgilio, asimismo mago en el imaginario medieval (→ 42), carece de antecedentes idénticos conocidos, y debe interpretarse como muestra de su saber y preámbulo de su producción, al tiempo que justificaba su innovadora o sospechosa dedicación a artes poco ortodoxas o prestigiadas. Podía considerarse heredero de Virgilio, como Alfonso X se sentía descendiente de Júpiter, síntoma de unos nuevos tiempos, en una época todavía de transición.

DE LA TRADICIÓN MULTICULTURAL ECLÉCTICA A LA RENOVACIÓN HUMANÍSTICA

La enciclopédica *Visión deleitable* (h. 1450-1460), de Alfonso de la Torre, desarrolla un sistema bien diferente, tradicional; su autor dice haber sido requerido por su señor, Juan de Beamonte, para escribir un compendio de cada ciencia, exponer el fin último del

hombre y probar «por razón» la existencia y rasgos de la bienaventuranza. El conjunto se supedita a un principal hilo conductor sintetizado en la *cuestión* de cuál es el fin del hombre, respondida desde distintas perspectivas: la deleitable visión de Dios. Dejando aparte los ángeles, tres categorías de las «ánimas racionales de los hombres» pueden participar de este bien: los santos profetas, los sabios y los «siervos e amigos de Dios». Los primeros, además de la gracia divina, contaron con una naturaleza, física e intelectual, y un comportamiento moral especiales. Los segundos pueden alcanzar buenos entendimientos «penetrantes», conocer las artes liberales y los secretos de natura, la ciencia verdadera, las cualidades de Dios y de sus ángeles, apartándose de las falsas creencias y siendo, además, muy virtuosos. Los terceros no alcanzan la perfección del entendimiento, pero creen sin dudar lo dicho por los profetas y los sabios. La *Visión* traza el recorrido del sabio, encarnado en el Entendimiento, la cualidad humana más próxima a Dios. En la teoría, las dos etapas de su trayecto coinciden con la disposición de la obra: una especulativa, correspondiente a los conocimientos sobre las artes liberales, la teología y la filosofía natural, proseguida de otra de carácter práctico, la filosofía moral, subdividida en Etica, Economía y Política. El viaje se produce en otras dos fases: la subida a la montaña, vinculada a las artes liberales, consideradas requisito previo y necesario para el acceso a los otros saberes, situados ya en el Monte Sagrado, segunda fase, en donde reina la Verdad, quien vive junto a sus hermanas Sabiduría, Razón, Natura y las Virtudes.

Durante su ascenso es informado por las siete artes liberales, representadas por las tradicionales figuras alegóricas femeninas, quienes expondrán los contenidos de su disciplina, en la mayoría de los casos tan poco novedosos que muchos proceden de las *Etimologías* de San Isidoro. No obstante, en las profundidades de la Aritmética subyacen admirables y maravillosos secretos de la cábala, conjunto de doctrinas muy arraigada en las aljamas hispánicas medievales; su nombre se registra en castellano por vez primera, mientras que parte de sus saberes se asimilan a los proféticos, los

más elevados. Después se mencionan las virtudes de las hierbas, misteriosos saberes herméticos; una vez en el Monte Sagrado se insiste en estas maravillas:

> el ayuntar de lo activo e pasivo, e el esculpir de las piedras en tal o en tal signo, e el devinar en las estrellas lícito es, si es a buen fin, e otrosí el pronusciar de nonbres lícitos, que llaman cávalla, e costreñir los espíritus con aquella virtud, lícito es. Mientra el fin sea bueno, bien puede el estrólago fazer una imagen e esculpirla en el signo de escorpio para que sane los omnes de toda mordedura de sierpe. E lícito sería a un omne fazer una imagen por quitar los lobos o la lagosta de una tierra. E los que dizen que esto non es posible también confiesan que no saben nada (pp. 206-207).

Algunos saberes se mencionaban en obras del siglo XIII de procedencia oriental, sin que se cuestionara su licitud. Ahora, si el fin es bueno —condición ética necesaria— los secretos de la natura solo requieren su desvelamiento, que presupone unas profundas nociones de la filosofía natural; lo relativo a los nombres, es decir a la cábala, pertenece a una categoría distinta de la que tampoco puede dudarse, según refleja el espejo de la Verdad. Estos planteamientos pueden resultar más o menos coherentes, pero se contradicen con la tradición cultural asumida. Los críticos han destacado la notable influencia en la obra de la *Guía de perplejos* de Maimónides, en las antípodas de la mística esotérica cabalística, quien además rechazaba las prácticas astrológicas. Por el contrario, Alfonso de la Torre subraya su licitud, autorizada con el ejemplo de Abraham, que adquirió dicha ciencia antes que la profética, conciliación que debe situarse en la tradición de los numerosos debates mantenidos por las comunidades judías durante los siglos XIV y XV. La obra puede examinarse desde sus antecedentes, como en parte hizo Curtius (1886-1956), pero debe subrayarse también la originalidad de su tratamiento y la amalgama cultural que supone la combinación de materiales de procedencia aristotélica con otros árabes, por ejemplo Algacel, la tradición judía y la herencia occidental

cristiana (San Isidoro, Capella, Alain de Lille). Con todos, el autor ha construido un ambicioso tratado, nada habitual en las letras castellanas, en el que la exposición doctrinal, teñida de escolasticismo, se combina con inteligentes técnicas literarias.

Terminaremos nuestro selectivo repaso con un breve tratado que supone un cambio de paradigma, la clasificación de las ciencias del italiano Angelo Poliziano (1454-1494), reflejo de la profunda renovación surgida en el humanismo italiano. El eje de su programa recae sobre la filología, que suministra normas y modelos para todas las actividades del hombre sobre las que el filólogo se consideraba competente. Al gramático, de cuyo nombre hacían gala tanto Poliziano como Nebrija, se le suponían conocimientos y, sobre todo, puntos de vista que trascendían los límites tradicionales de la materia. El rescate de nuevas obras, la actualización del canon clásico, la ampliación de sus horizontes y el uso de nuevos recursos renovaban la visión del mundo y restituían la integridad humana, indicio de profundos cambios. Esto explica el desdén humanista por los «bárbaros medievales», si bien, como señaló Kristeller, el desapego quedaba restringido a ciertos ámbitos, pues el escolasticismo medieval siguió influyendo en campos como la lógica y la filosofía natural.

La propuesta del italiano fue para los humanistas de los siglos XV y XVI un escrito programático en el panorama europeo e hispano, en donde el autor gozó de cierta influencia durante tres siglos, pues desde muy pronto se percibe su ascendencia sobre Nebrija. En noviembre de 1490 Poliziano impartió la lección inaugural del curso, publicada en febrero de 1491, el *Panepistemon*; en su conjunto casi enumerativo, para nuestros propósitos reviste un mayor interés el segundo apartado clasificatorio, dedicado a la Filosofía, esquematizado por Maier, en el que se distinguen tres ramas: la teórica (*spectativa*), la práctica y la racional. La primera abarca la filosofía natural (física y medicina), la metafísica y los universales. La práctica retoma divisiones ya conocidas: la ética afecta a los individuos y trata de revestir al hombre de virtudes y despojarle de vicios y pasiones; la económica rige la vida familiar, y la política se

relaciona con las costumbres cívicas que confieren posibilidades de gobernar y dirigir la ciudad y el estado. Ahora bien, si el hombre debe desempeñar una acción política y social, conviene suministrarle recursos para que se exprese con corrección, elegancia y sutileza, sirviéndose incluso de los ilustres modelos del pasado. Este es el papel encomendado a la filosofía racional, base de los *studia humanitatis*, integrados por la gramática, la historia, la dialéctica, la retórica y la poética, marco al que se adaptan las viejas disciplinas del *trivium*. La propuesta suponía una renovación conceptual y metodológica: el estudio de la lengua permitía acceder directamente a las obras clásicas, lo que suponía una nueva visión de la Antigüedad y del presente sobre el que se proyectaba.

La gramática y la retórica alcanzaban especial importancia, visible en las actitudes de Nebrija, de las que pondremos solo un ejemplo. En los estatutos de la Universidad de Salamanca las lecturas de gramática (1439) se repartían entre las dos cátedras, de mayores y menores, que debían turnarse en las enseñanzas explicando cada año una diferente, distinción que también se aplicaba en las escuelas de gramática inferiores. Se recomendaban textos profanos como la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, algunos libros ovidianos y las obras de Terencio, interesantes en cuanto claves adicionales para proyectarlas sobre *La Celestina*. Uno de sus conjuntos más extendidos de los libros menores se conoció como los *auctores octo*, iniciado en el siglo XII a partir de los *Disticha Catonis* (*Dichos de Catón*) y una versión de las *Fabulae* de Esopo. Dejando a un lado sus variaciones, en los siglos XIII y en el XIV, a Catón, Esopo y Teodulo, se sumaron el *Contemptus mundi* (el Desprecio del mundo), o *Chartula*, el *Facetus*, libro dedicado a la cortesía, en amplio sentido, que sin duda conocía Juan Ruiz, el *Tobías* de Mateo de Vendôme, breve composición épica basada en el libro bíblico homónimo, el *Floretus*, dedicado a la teología cristiana, y el *Liber parabolarum* o *Doctrinale minus* de Alain de Lille, 321 dísticos de máximas morales agrupadas por materias. El conjunto se valía de frases sentenciosas que cumplían diferentes funciones: el verso facilitaba su memorización, proveía ejemplos sobre los que se apli-

caban las nociones adquiridas, prosódicas, gramaticales, rítmicas, métricas u oratorias, del mismo modo que algunos textos eran susceptibles de ser explicados en sus diferentes sentidos.

Como resultado de los profundos cambios producidos en el último tercio del siglo XV, Nebrija se jactaba, en la Dedicatoria de su *Dictionarium latino-hispanicum* (1492), de haber desarraigado de España los gramáticos «bárbaros» usados en las clases medievales. En esta línea resulta revelador lo sucedido con los *Libri minores* recopilados por Gutiérrez del Cerezo publicados en Venecia (1491), una variante de los denominados *Auctores octo*. El conjunto lo componían algunas de las obras ya mencionadas (el *Liber Catonis*, las *Chartulae*, es decir el *De comptentu mundi*, las *Fabulae Esopi*, el *Floretus*, y el *Liber quinque clavium sapientiae*, de finales del siglo XII y principios del XIII, aunque ahora aparecía impreso por vez primera). La edición tuvo una gran fortuna, pero, una vez muerto Gutiérrez de Cerezo, su editor encargó a Nebrija que corrigiese esos libritos, con los que solían «iniciarse los niños» en el conocimiento del latín tras «los primeros rudimentos de la gramática».

Nebrija aceptó la propuesta, quizás por razones amistosas y económicas, y si bien eliminó errores de bulto, no parece haberse esmerado en su trabajo: glosa mínimamente los que más le interesan (Catón y Esopo), sin anotar el resto. En la presentación inicial, muestra su desinterés y desprecio, propone la eliminación de obras con títulos honestos y prometedores como *De comptentu mundi*. Incluso llega todavía más lejos; el *Floretus* y *el Liber quinque clavium sapientiae* y la *Mensae doctrina* y «los desechos literarios de este tipo», a su juicio, «han de ser destruidos, o bien arrojados al fuego, o bien enviados a las perfumerías, donde se conviertan en cucuruchos» (*Libri minores*, ed. Marco A. Gutiérrez, Universidad de Salamanca, 2009, p. 87). Proseguía así su cruzada contra estos bárbaros, que en otros círculos perduraron muchos años. El retorno a la lectura, comentario e interpretación de los clásicos implicaba otros modelos lingüísticos y epistemológicos; la universidad salmantina también había promovido un ambiente más propicio para estas nuevas orientaciones, con nuevas cátedras de materias literarias (Retóri-

ca y Poesía), la contratación de profesores italianos, como Marineo Sículo (1484-1496), o docentes formados en Italia, como Arias Barbosa (1470-1540) o el propio Nebrija.

INSTITUCIONES DOCENTES: LOS ESTUDIOS GENERALES

Las clasificaciones seleccionadas no se entenderían bien fuera de una cultura letrada, y dejando aparte la excepción de Villena, las expuestas no pueden concebirse sin su concreción en las universidades, de las que señalaremos unas breves notas. En el complejo mundo urbano de finales del siglo XII y principios del XIII surgieron en España los llamados Estudios Generales, algunos de los cuales se fundaron por decisiones regias, mientras que la mayoría transformaron escuelas catedralicias previas. Su creación, una de las más originales de la Edad Media, no puede considerarse un fenómeno espontáneo y desinteresado, con independencia de que supuso un profundo cambio en el mundo cultural de la época. Durante el periodo que nos ocupa su número fue reducido en los territorios hispánicos, al tiempo que suele escasear la primera documentación de los más antiguos, algunos de muy corta vida. Entre los más significativos destacan los de Palencia (1180?-1247), Salamanca (1218), Valladolid (antes de 1293), Lérida (1300), Huesca (1354), Barcelona (1450), Zaragoza (1474), Sigüenza (1489), Alcalá de Henares (refundado en 1499) y Valencia (1500). Ahora bien, según algunos estudiosos, hasta mediados del siglo XV parte de la producción cultural hispana, en un amplio sentido, fue creada por alumnos formados en Estudios Generales extranjeros, sobre todo en París y Bolonia, y en escuelas conventuales de los mendicantes.

Desde una óptica literaria destaca la Universidad de Palencia, de breve e intermitente existencia. Para conciliar contradicciones historiográficas y documentales, parece razonable pensar con Rucquoi en un primitivo Estudio General creado por Alfonso VIII hacia 1180; tenía una Facultad de Leyes con profesorado de procedencia italiana, y otra de Teología, ligada a Santo Domingo de Guzmán. Des-

aparecido el *Studium* tras la muerte del rey y los posteriores conflictos, se debió de crear uno nuevo, ahora ligado al obispo Tello Téllez (1208-1247); en su refundación contaba con una Facultad de Artes y otra de Teología en la que impartían clases profesores parisinos, y en donde surgió una gramática latina dedicada a don Tello, el *Verbiginale* (h. 1220-1230). En un terreno hipotético, se ha relacionado con el origen del «mester de clerecía», el *Libro de Alexandre* y Berceo, además de haber podido tener cierta influencia en la aparición de «filósofos naturales», averroístas, acusados de heterodoxia.

Tampoco conocemos bien los primeros tiempos del Estudio General de Salamanca, que adquiere relevancia en el reinado de Alfonso X, quien en 1254 le concede su «Carta Magna». No obstante, su gran impulso se produjo a finales del siglo XIV y principios del XV, al que no fue ajeno Pedro de Luna (Benedicto XIII) y Martín V, quienes le otorgaron renovadas constituciones en 1381 y 1411 el primero, y en 1422 el segundo. Su creciente importancia a partir de la segunda mitad del siglo XV culmina en tiempos de los Reyes Católicos, quienes estimularon la creación de nuevas universidades, lo que les permitía un mayor control de unos centros que suministraban buena parte de la ascendente burocracia.

Las novedosas instituciones universitarias medievales se caracterizan por impartir estudios superiores en alguna de sus especialidades, estar abiertas a estudiantes de cualquier lugar, contar con diversos maestros y estar sancionadas por el papa, el emperador o el rey. A través de ellas se generaliza el latín como lengua cultural y el salario de los docentes, se regulariza el calendario escolar y se sistematizan las materias estudiadas y los exámenes, si bien gozaban de autonomía. Concebidas como corporación de docentes y alumnos, cada vez más numerosos, los estudiantes trataban de adquirir la *licencia docendi* que les capacitaba para convertirse en maestros, un permiso que si lo otorgaba el papa, *licentia ubique docendi*, permitía enseñar en todas partes sin realizar nuevos exámenes, salvo en París y Bolonia.

La legislación de las *Partidas* recoge una serie de lugares comunes aplicables a buena parte de instituciones europeas, sobre todo a las derivadas del modelo de Bolonia: asume tradiciones jurídicas

previas y refleja un imaginario anhelado, sin ajustarse a lo prescrito para Salamanca, ni a la realidad de otros centros, como señaló García y García. «Universidad» equivale a gremio, corporación formada por personas del mismo oficio, clave de su génesis. Así, la universidad de los estudiantes se une a la universidad de los maestros para formar la «universidad de maestros y escolares», o también la «universidad del estudio»; solo más tarde (siglo xv) se utilizará el primer término en solitario sin que desaparezca de forma inmediata el sentido anterior de gremio. En la Edad Media suele emplearse el sintagma «Estudio General», que Alfonso X contrapone al «Estudio Particular», en función de quién otorga la licencia de enseñar, del número de estudiantes, docentes y materias impartidas (→ 35).

Para Alfonso X el Estudio General debía estar dotado de cátedras de Gramática, Lógica, Retórica, Leyes y Decretos, muestra de su opción científica, ideológica y económica. En la Edad Media se consolidan cuatro «facultades», la de Artes y las tres superiores de Derecho, Medicina y Teología, aunque la Universidad de París monopolizó las enseñanzas superiores teológicas hasta el siglo xv. La relación de Alfonso X abarca el *trivium* y el *quadrivium* impartidos en la Facultad de Artes, cuyos estudios eran necesarios para cursar Teología y Medicina. En el escalón superior elige la opción jurídica, acorde con sus necesidades y una larga herencia hispánica, no solo cristiana, forjada desde la consideración del derecho como «fuente de justicia», del que se aprovecha el mundo «más que de otra ciencia» (*Partidas*, II, XXXI, viii). La universidad salmantina se mantenía gracias a una escasa dotación indirecta de la Corona; los sueldos de los profesores dependían de las materias impartidas, en relación con los inexistentes honores que debían otorgarse de acuerdo con la siguiente jerarquía: en primer lugar, los expertos en legislación civil, en segundo, en derecho eclesiástico, y, por último, los encargados del *trivium*.

Con el nacimiento de la universidad se renovaron los materiales didácticos: se abarataron los libros, cada vez más profanos, se multiplicaron los ejemplares, se hicieron más manejables, se garantizó su

circulación, evitando, en la medida de lo posible, las erratas. En esta transformación alcanzó gran importancia el «estacionario» ['librero'], encargado de la copia, mantenimiento, venta y alquiler de libros; disponía de un texto modélico de lo impartido en clase, corregido y revisado, conocido con el nombre de «ejemplar». La necesidad de obtener múltiples, rápidas y fieles reproducciones favoreció la creación de la *pecia*, o pieza; el procedimiento consistía en dividir el ejemplar en distintos fragmentos, las *peciae*, que podían ser repartidos entre varios copistas a la vez. Como siempre se transmitía el mismo texto ya revisado, disminuían los errores de las reproducciones, se incrementaba la celeridad de copia al utilizar varios amanuenses un único ejemplar segmentado, al tiempo que los estudiantes podían alquilar las *peciae* y a su vez duplicarlas. En los estatutos salmantinos de 1254 se menciona un único «estacionario» dependiente de la universidad, de la que cobra su sueldo, quizás creado para que existiera un servicio necesario que en esos momentos podía no ser muy rentable por su escasa actividad.

Los manuscritos unían sus distintas partes, cosidas entre sí, un conjunto de pliegos doblados, compuestos cada uno de ellos por tres, cuatro, cinco folios, etc. La segmentación más habitual se realizaba con cuatro, es decir con ocho folios, base de la palabra escolar «cuaderno», usada también después con un sentido general, con independencia de su número. Muy probablemente uno de los múltiples significados de la estrofa segunda del *Libro de Alexandre*, «fablar curso rimado por la cuaderna vía», aluda en uno de sus planos metafóricos a la vía del cuaderno escolar —culto—, cuyos cuatro bifolios se doblan para formar ocho páginas, del mismo modo que los cuatro versos de la estrofa contienen dos hemistiquios; la hipótesis se avendría bien con la variante de otro manuscrito, el P, que en vez de «quaderna vía» lee «quadernería».

La organización de la enseñanza se canalizaba a través de las cuatro facultades señaladas, la de Artes y las otras tres superiores, en las que se alcanzaban los diferentes grados desde el de bachiller hasta el de doctor, para los cuales se exigían diversos requisitos en función de la especialidad elegida. Como indica Codoñer, en el conjunto de sus

enseñanzas se perciben sustratos del viejo esquema clasificatorio estoico, o estoico académico, que dividía la filosofía en lógica, filosofía natural y filosofía moral. En la primera disciplina podían quedar asumidas las otras dos artes del *trivium* (gramática y retórica), mientras que la filosofía natural era susceptible de abarcar las del *quadrivium*; la filosofía moral después se subdividió, como hemos señalado, en las tres categorías aristotélicas, ética, economía y política. También se produjeron otros importantes cambios, el más notable de los cuales fue la menor consideración de la filosofía frente a otras disciplinas, el derecho, la medicina y la teología. Por otro lado, como sucedió en las universidades europeas, una parte de sus contenidos se renovaron gracias a las traducciones de textos aristotélicos, cuya difusión en España se retrajo en el siglo XIV, quizás por las prohibiciones y restricciones de su enseñanza en París durante el siglo XIII, para renacer con más ímpetu en el siglo XV. No obstante, el *Regimiento de príncipes* de Egidio Romano (1243-1316), traducido hacia 1342 y de gran éxito en España, estaba basado en la tripartición aristotélica. A su vez, el esquema de «Lógica, Filosofía natural y Filosofía moral», que deja en último lugar a la ética, como refleja la *Visión deleitable*, supone una meditada progresión: las disciplinas introductorias giran en torno a esquemas dialécticos y de raciocinio, considerados instrumentos necesarios para adentrarse en otros saberes para después pasar al conocimiento del mundo (filosofía natural) y al del hombre (ética).

Sus contenidos se retransmitían mediante la *lectio*; consistía en la interpretación y comentario del texto de un *auctor*, quien poseía autoridad y transmitía la verdad, previamente fijado y pautado para su lectura durante el curso: «Bien e lealmente deven los maestros mostrar sus escolares en los saberes leyéndoles los libros e faziéndogelos entender lo mejor que ellos pudieren; e desque començaren a leer deven continuar el estudio todavia ['en todo momento'] fasta que ayan acabados los libros que començaren» (*Partidas*, II, XXX, iv). De la *lectio* ordinaria, impartida en las horas principales, se ocupaba el titular de la cátedra y trataba de los asuntos más importantes de la materia; de la extraordinaria o *cursatoria*, que versaba sobre aspectos

complementarios, se encargaban profesores de menor grado durante un horario, por lo general, vespertino. De acuerdo con Santiago-Otero, los escolares escuchaban la *lectio*, atendían la explicación, se guiaban de apuntes previos, alquilados o comprados al «estacionario», al tiempo que tomaban sus propias notas. En la explicación del texto se distinguían tres niveles, subrayados por Roffré: el material y formal, es decir, la aclaración literal de palabras, frases, construcciones (*littera*); el de su sentido (*sensus*) y el significado profundo, la intención del autor (*sentencia*). Para esta tarea, el profesor usaba materiales complementarios, recordaba pasajes paralelos, con nutridas *auctoritates* que avalaban su discurso, al tiempo que podía analizar de forma más sistemática los textos, recalcando su organización con sus escolásticas segmentaciones.

Los pasajes más dificultosos o controvertidos eran objeto de la *questio*, en la que se analizaban de forma metódica temas específicos mediante demostraciones racionales (recuérdese que el *trivium* hacía al hombre razonado). Todo desembocaba en la *disputatio*, uno de los recursos más originales en el que se ponían en juego distintos saberes aprendidos en el *trivium*, sobre todo la dialéctica, necesaria para la confrontación adecuada de sus puntos de vista opuestos, por lo que se realizaba con diferentes variantes en función de la especialidad. Podían analizarse opiniones contrapuestas de dos autoridades, pero el sistema se usó después para examinar doctrinas por lo general aceptadas. En la Facultad de Artes se realizaban abundantes ejercicios, debido a la corta edad de los alumnos y a la naturaleza de la materia, mientras que en derecho solían estudiarse casos jurídicos prácticos.

LOS ESTUDIOS GENERALES Y LA CONFIGURACIÓN DEL DISCURSO LITERARIO

Las técnicas de la enseñanza se reflejan en la literatura que recrea la educación recibida por los personajes, caso de Alejandro, y en la estructura del libro, como la *Visión deleitable*, que desarrolla una

questio principal y trata sobre los saberes; del mismo modo, los recursos pedagógicos influirán en los discursos literarios y en el nacimiento de nuevas artes, como las *homiléticas* cuyo centro se articula sobre una cita. El debate propio de la *disputatio* académica, en el que se pone en juego la lógica, los argumentos y la dialéctica, supone enfrentamientos verbales entre dos interlocutores, entramado empleado en la literatura medieval desde principios del siglo XIII —*Disputa del alma y el cuerpo*, la *Razón de amor*, *Elena y María*—, hasta el siglo XV, como en el *Diálogo entre el Amor y un viejo*. A esto debemos añadir los debates internos, bien sean los de don Carnal y doña Cuaresma del *Libro de buen amor*, o los de la ficción sentimental, *Cárcel de amor*, *Grisel y Mirabella*, o *Grimalte y Gradisa*. También influyen las repeticiones, voz que admitía diversos sentidos: el análisis detallado de lecciones objeto de la lectura ordinaria, de la extraordinaria o de ambas; una lección magistral pública dada por un catedrático ante los miembros de la universidad, con su variante escrita publicada, en teoría preceptiva para los profesores doctores, a veces con su correspondiente *disputatio*; un examen para la obtención de un grado. Sin contar la impronta que dejaron los métodos escolásticos empleados, también era susceptible de parodia, como en la *Repetición de amores* de Luis de Lucena.

El estrecho contacto con los *auctores*, sobre todo en las clases de gramática y retórica, con continuos y reiterados ejercicios sobre un texto, propiciaba que los alumnos lo acabaran memorizando. Así, los *auctores* estudiados podían servir de materia sobre la que los escolares crearan un nuevo texto en romance, más dificultoso si debían conformarlo a una métrica prefijada como la cuaderna vía (como sucede desde el *Libro de Alexandre* hasta los *Dichos de Catón*). A su vez, los *auctores* podían suministrar detalles parciales, algunos de los cuales permitían ejemplificar y hacer más placenteras las enseñanzas, por ejemplo las fábulas esópicas, habituales en el *Zifar*, en *El conde Lucanor* y, de forma más compleja, en el *Libro de buen amor*. En algunos ambientes escolares, sus contenidos estaban tan generalizados que bastaba una simple alusión sin requerir más aclaraciones adicionales. En la *Repetición de amores* entre la

retahíla de referencias sobre las mujeres se señala: «¿qué diré de la otra que, por complazer a su amigo, desenterró a su marido y lo puso en la horca?» (Cátedra, *Tratados*, 147). La indicación alude al relato conocido como la Viuda de Éfeso, recogido entre otros en el tercer libro del *Isopete estoriado* (III, 9) o en los *Libri minores* (3, 48) de Nebrija. También resulta coherente la multiplicación de citas de los autores estudiados y aprendidos: la presencia de Catón recorre la literatura medieval, las *Partidas*, el *Lucidario*, los *Castigos del rey don Sancho IV*, el *Libro del consejo y de los consejeros*, el *Zifar*, pasando por los poetas del *Cancionero de Baena* o el *Corbacho*, sin olvidar las diversas traducciones y los florilegios que los recogían, reiteración comprensible por su condición de *auctor*.

En un ámbito superior, los escritores que habían estudiado en las facultades mayores dejaban huellas de sus conocimientos en sus obras, fueran médicos, teólogos o juristas, de los que elegiremos solo unas muestras representativas de las posibilidades de estos últimos. En un entorno en el que el mundo jurídico alcanza tanta importancia resulta lógico que se entrecruce con el literario de muy diversas formas: en los hábitos inventivos compartidos, en la importancia de la palabra, verbal y escrita, en el tratamiento de idénticos temas, por ejemplo la ley y la justicia, frecuentes desde la literatura gnómica a Fernando de Rojas, o en el trasvase de concepciones y fraseología: el servicio amoroso de la lírica cortés se sirve metafóricamente del código feudal, al igual que en la literatura perduran fórmulas legales, tan frecuentes en la épica y en la clerecía, que en su lexicalización pasan desapercibidas. Tampoco faltan materiales recreados en obras literarias en un principio ajenos a la disciplina pero usados en libros de derecho, como ocurre con la fábula de los griegos y de los romanos del *Libro de buen amor* (estrofas 44-63), utilizada por un jurista de renombre como Accursio (1182-1256?) en el título II del *Digesto, de origine juris*, con independencia de su transmisión oral. Asimismo, la literatura acoge discursos forenses específicos, serios o paródicos, desde el *Cantar de mio Cid* al cuento del mono de Buxía del *Libro de buen amor* (estrofas 321-371). Por otra parte, el siempre singular Enrique de Villena trató de innovar

en el ámbito político-ciudadano, del mismo modo que sucedía en Italia, en donde el humanismo podía adquirir un cariz político y jurídico. Ciertos juristas y hombres de letras compartieron actitudes ante los *studia humanitatis*, sin olvidarnos de los numerosos creadores que cursaron estudios legales, como sería el caso de Juan Ruiz, el Arcipreste de Talavera, Fernando de Rojas, Luis de Lucena, etc. Podríamos añadir otras influencias, o confluencias, como las glosas, del mismo modo que, a veces, los autores avalan su discurso con citas bien conocidas por los «sabidores» de su época, que hoy pueden pasar desapercibidas.

Así, el prólogo del *Zifar* advierte que «esta obra es fecha so emienda de aquellos que la quesieren emendar ... porque dize la escritura: "Qui sotilmente la cosa fecha emienda, más es de loar es que el que primeramente la falló". E otrosí mucho deve plazer a quien la cosa comiença a fazer que la emienden todos cuantos la quesieren emendar e sopieren; ca cuanto más es la cosa emendada, tanto es más loada» (p. 6). La alusión se ha relacionado con los versos 1629ab del *Libro de buen amor*: «Cualquier omne que l'oya, si bien trobar sopiere /, más á y [a] añadir e emendar, si quisiere». De forma directa o indirecta, la referencia libresca deriva del *Digesto*, en cuyos preliminares Justiniano señala que no rechazará las notas de otros autores, e incluso las considerará con la misma autoridad que si procedieran de las constituciones imperiales y las hubiera proferido él; las hace suyas y les otorga su autoridad, pues quien corrige lo menos acertado de otro es más digno de alabanza que quien acierta la primera vez: «nam qui non suptiliter factum emendat, laudabilior est eo qui primus invenit». El autor del *Zifar* condiciona las alabanzas a que las correcciones sean sutiles, contexto en el que cobra plenitud de sentido su afirmación, aplicada novedosamente a una obra ficticia, susceptible de ser corregida y de rechazo más alabada. También cabría proyectarla sobre su labor creativa, pues una parte de su tarea ha consistido en enmendar y combinar materiales previos, mejorando los resultados. Al situarse en el prólogo, corresponde a un tópico de modestia, que con dificultad podemos vincular con un entorno juglaresco, como suele hacerse; por

el contrario, su creador manifiesta su saber jurídico, que podría corroborarse con otros argumentos, un contexto en el que debemos situarlo en compañía de Juan Ruiz.

La *Celestina* constituye el paradigma de las relaciones literario-jurídicas, tema que ha suscitado muy útiles y notables estudios. En la obra se usan sentencias, ejemplos y tópicos habituales en los textos legales, pero además los personajes adoptan perspectivas propias de un jurista como Rojas. De vez en cuando resuenan registros cultos, habituales en los profesionales del derecho, pero el sutil tratamiento irónico de ciertos temas solo está al alcance de un extraordinario creador experto en jurisprudencia; su afirmación de que la actividad literaria era contraria a su oficio debe entenderse en clave prologal y retórica: en su creación no olvidó su formación académica, como tampoco lo hizo Juan Ruiz.

Finalmente, ciertos escritos en lengua vulgar realizados por letrados caracterizan una cultura burocrática o administrativa calificada de *funcionarial* por Pedro Cátedra, de la que formarían parte actas de cortes, epístolas, *orationes*, proposiciones, arengas, etc., muestras fugaces de la nueva sociedad civil y cortesana. Este tipo de literatura prueba la recepción y creación de géneros frecuentados a finales del siglo XV, el tratado, la epístola, la oración o el soliloquio político-moral. Entre 1474 y 1510, la burocracia castellana del entorno de los Reyes Católicos se interesa por la elocuencia de modelos clásicos, a cuya difusión no fueron ajenas las enseñanzas universitarias y cortesanas de Marineo Sículo o Nebrija, sin que puedan desvincularse ni de viejas ni de nuevas tradiciones italianas, ni de algunas traducciones de clásicos tanto en el ámbito catalano-aragonés como después en el castellano.

LAS LETRAS Y LAS ARMAS: DEL CLÉRIGO AL CABALLERO

Como hemos señalado, en la Edad Media los clérigos eran los principales consumidores y propulsores de la cultura letrada, dado que se encargaban de casi toda la enseñanza, fuera universitaria,

municipal o privada. En este contexto fueron autores, o adaptadores, de una parte significativa de las obras que vamos a estudiar, en una época en la que la mayoría de las instituciones docentes dependían de la Iglesia. En una primera fase, predominaban las escuelas monásticas, cuya importancia se extendía en un reducido mundo feudal, en esencia rural, en donde prevalecen hasta finales del siglo XI y principios del siglo XII; al tiempo que van decayendo, adquieren más importancia las escuelas catedralicias, ya durante el mismo siglo XII, en un ámbito urbano, con específicas necesidades culturales, económicas, administrativas y pedagógicas. A partir del siglo XIII coexistirán con las escuelas conventuales de las órdenes mendicantes, dominicos y franciscanos, quienes establecieron redes de *studia*, más innovadoras y versátiles, destinadas a sus jóvenes miembros con aptitudes, a las que se sumarían en menor grado carmelitas y agustinos a partir de mediados de ese siglo. En muchos casos dichas órdenes provenían de buena parte del profesorado universitario. Asimismo, las disposiciones conciliares vallisoletanas de 1322 aconsejaban la creación de escuelas de gramática en monasterios y colegiatas con medios suficientes, mientras que las disposiciones de los sínodos de los siglos XIV y XV obligaban a las modestas escuelas parroquiales a instruir a los hijos de los feligreses, tarea encargada a los sacristanes.

Ahora bien, con reiteración las autoridades de la Iglesia se encontraban ante un dilema de difícil solución: por un lado, necesitaban transmitir sus doctrinas, y, por otro, escaseaban los conocimientos entre el clero (→ 2). En esa situación, el III (1179) y IV Concilio de Letrán (1215), interesados en la instrucción de sus docentes y de los feligreses, impulsaron las enseñanzas con diferentes medidas, algunas recogidas por Alfonso X. En las *Partidas* se indica la necesidad de que los clérigos sean «sabios», de modo que puedan conocer y entender las Santas Escrituras, por lo que, según ordena el derecho, en cada iglesia episcopal debería haber un maestro de gramática, de lógica y de retórica, es decir, del *trivium* (I, V, XLVIII). Siglo y medio más tarde, los estatutos del Estudio de gramática de Cuéllar (Segovia), fundado por el arcediano Gómez

González (1424), todavía partían del mismo trasfondo e insistían en la utilidad de la enseñanza del latín, en especial para los eclesiásticos, quienes así podían comprender y transmitir los textos sagrados.

En líneas generales, durante los siglos XII y XIII los clérigos aprendían a leer y escribir la lengua latina y en ciertos casos varias artes liberales, música, dialéctica, gramática y retórica, saberes prácticos, como es regla general durante la Edad Media, encaminados a formar cantores, lectores, predicadores y notarios como pudo ser el caso de Berceo. En los primeros tiempos, para realizar ciertos estudios superiores debían trasladarse a centros extranjeros, sobre todo a París y a Bolonia, y a las universidades hispanas, de los que eran los alumnos más numerosos; en el caso de las órdenes religiosas, a las escuelas superiores conventuales, bien en territorio ibérico o fuera de él. En consecuencia, dejando aparte sus conocimientos más específicos, los religiosos fueron los principales docentes y discentes de la educación reglada, descrita ya en sus grandes fundamentos. Para impulsar sus estudios, desde muy temprano las autoridades eclesiásticas les concedían facilidades económicas, concretadas, sobre todo, en la continuidad de la recepción de sus rentas u otros beneficios durante el periodo de su aprendizaje. En líneas generales, podríamos concluir que uno de los principales procesos educativos de larguísima duración consistirá, por un lado, en su lenta y progresiva secularización y, por otro, en su generalización sobre unas capas cada vez más extensas de la población, fundamentalmente urbanas, lo que también afecta a la mayor importancia que alcanza el romance, en detrimento del latín, muy perceptible en la enseñanza de la gramática.

Por otra parte, la sociedad medieval se basaba en una teórica estratificación estamental, un poco menos rígida y más abierta en el caso de los oradores (*oratores*), al tiempo que asignaba unos diferenciados papeles a hombres y mujeres, por lo que se servirá de la educación para asegurar, difundir, legitimar o, en casos excepcionales más innovadores, cuestionar estos principios. La importancia concedida por la realeza al saber puede rastrearse desde la segunda

mitad del siglo XII hasta tiempos de los Reyes Católicos, lo que propició la creación de instituciones docentes, o su apoyo, sea la Universidad de Palencia o la escuela palatina de Mártir de Anglería, impulsada en 1492 desde el entorno regio.

A grandes rasgos, el noble medieval podía combinar, e incluso en ciertos momentos concertar, armas y estudio, pero su dedicación a las letras no constituía su tarea primordial ni prioritaria. Y si ya Fernando I (1035-1065) se había interesado por que sus hijos aprendiesen las disciplinas liberales, a la Atenas utópica de la *General estoria* acudirán los emperadores y la oligarquía laica para dominar esas mismas artes; del mismo modo el ya citado Egidio Romano, Gil de Roma, trataba de impulsar su estudio entre los nobles en el *De regimine principum*, traducido y glosado por García de Castrojeriz por orden de don Bernabé, obispo de Osma, para el infante don Pedro hacia 1342. La versión hispana reinterpreta ciertos detalles del texto latino, para afirmar que «magüer los pobres puedan haver escusación de aprender letras, empero los fijos de los ricos e de los nobles e mayormente de los reyes non han escusación ninguna que las no deven aprender» (*Glosa castellana al regimiento de príncipes*, II, II, cap. VII; → 37), cita reiterada en el *Nobiliario vero* de Ferrand Mexía (1485) con variantes, quizás de transmisión (lib. II, cap. I). En definitiva, la educación de los más altos linajes requiere el aprendizaje de las letras (*tradantur liberalibus disciplinis*), premisa que pervive en el siglo siguiente, mientras que podían quedar excusados de su estudio los de más baja condición económica y social, lo que implica un criterio selectivo que nunca debemos olvidar.

Don Juan Manuel no solo mantuvo estos principios, sino que hacia 1327-1332 esbozó en el *Libro de los estados* un programa educativo destinado al caballero, muy rico en matices, en el que se aúnan los estudios y un aprendizaje preparatorio para la guerra. A partir de los cinco años los niños debían comenzar a leer «con falago», sin coacciones, paso previo para su inicio en hablar y entender latín. Como Alfonso X, entre sus lecturas recomienda las crónicas de los grandes hechos de caballerías, mientras que en su programa

educativo destaca cinco bloques: los actos religiosos, centrados en la misa diaria, a ser posible cantada en domingo, las conversaciones y juegos, los descansos, las lecciones, repetidas a diario y repasadas en su conjunto el sábado, todo ello combinado con ejercicios parabélicos.

Su plan semanal estaba diseñado para una dedicación alterna al estudio y a la caza, excepto el domingo en el que no realizaba ninguna de ellas. En sus aspectos más letrados, especifica que tras regresar de la cacería, haber comido y descansado, el joven «deve oír su lección et fazer conjugación et declinar et derivar, o fazer proverbio o letras ['escribir una carta']» (*Estados*, 200), mientras que en el «Prólogo general» se presenta modestamente jurando que «non sabría hoy gobernar un proverbio de tercera persona» (*Lucanor*, 6). Este último aspecto se había potenciado en las llamadas gramáticas *proverbiandi*, más extendidas en la Corona de Aragón, entre cuyos ejercicios estaba el «fer proverbi» catalán, equivalente al «hacer proverbio» castellano. El procedimiento consistía en trasladar al latín una oración romance fijada con antelación, recurso que facilitaba la enseñanza de la lengua y la comprensión gramatical. Para su formación, los nobles solían disponer de amos, en una primera etapa, y de ayos en una fase posterior, personas de confianza, cuyos nombres y funciones podían variar, sin olvidar la inicial intervención materna, sobre todo.

Los relatos de ficción enfocan el proceso desde perspectivas diferentes; así, el autor del *Zifar* concede gran importancia a la educación dada por el protagonista en la extensa lección oral con la que adoctrina a sus hijos como si fuesen escolares, aunque no se centra ni en las artes liberales ni en el arte de la caballería: imparte un auténtico regimiento de príncipes. Desde otra tradición, espacio y época bien diferentes, Tirant recibe del ermitaño una instrucción teórica, cuyo contenido deriva del *Llibre de l'orde de cavalleria* de Llull, y algunos fragmentos, a su vez, del *Lancelot du Lac*. Por su parte, en el *Amadís* apenas se apuntan las referencias educativas letradas, de acuerdo con las pautas más tradicionales, mientras que un ermitaño se encarga de la educación del hijo del héroe, Esplan-

dián, a la que se le concede mayor importancia, especialmente en sus parámetros religiosos, continuados por el maestro Elisabad, hombre de misa. Los autores o bien prestan escasa atención a la formación intelectual de los protagonistas o bien estos reciben unas instrucciones orales, transmitidas por el padre o por personajes que hacen las veces de tutores, como los eremitas y religiosos letrados; por el contrario, difícilmente veremos a un caballero iniciarse en las artes liberales. En este sentido, resulta excepcional el aprendizaje de Curial, que apunta a unas directrices más frecuentes en el ámbito catalanoaragonés de mediados del siglo XV, acordes con el libro: «para no perder el tiempo, aprendió gramática, lógica, retórica y filosofía, y fue hombre de gran valor en estas artes, y así mismo muy gran poeta, de manera que en muchos lugares, conociendo su ciencia, llegó a ser famoso y muy apreciado» («per no perdre temps, aprés gramàtica, lógica, rectòrica e philosophia, e fonch valent home en aquestes sciències, e axí mateix poeta molt gran, en tant que en moltes partides, saben-se la sua sciència, devench molt famòs e era tengut en gran stima» (*Curial e Güelfa*, ed. Antoni Ferrando, Anacharsis, Toulouse, 2007, I, 3, 46).

Clérigos y después letrados gradualmente obtienen una mayor influencia desde el siglo XIII hasta finales de la Edad Media, lo que acentúa la tradicional oposición entre armas y letras. La rivalidad con los caballeros se percibe en el plano amoroso, como en el debate de *Elena y María*, en el social, en el cultural y en la contraposición de sus funciones, sentidas por los grupos nobiliarios más tradicionales contrapuestas e incompatibles si se alejan de las que aportan a los «hombres de saber» honra y poder, proceso bien asentado en el siglo XV. Pérez de Guzmán (1450-1455) señala perceptibles contradicciones en la semblanza de López de Ayala:

> amó mucho la ciencia, diose mucho a los libros e estorias, tanto que como quier que él fuese asaz cavallero e de grant discrición en la platica del mundo, pero naturalmente fue muy inclinado a las ciencias, e con esto grant parte del tiempo ocupava en el ler e estudiar, non en obras de derecho sinon filosofía e estorias.
>
> (*Generaciones*, 15.)

Un hecho en apariencia anómalo, la dedicación ajena a las actividades de «asaz caballero», denota una tradición poco armonizada entre artes y letras: si por estamento y linaje el discreto personaje —aspecto importante—, debería seguir unas inclinaciones «caballerescas», como reiteraba la literatura de ficción aun cuando los protagonistas desconocieran su origen, como ocurre en el *Zifar* y en el *Amadís*, la naturaleza personal de Ayala le conducía hacia las ciencias, la filosofía y la historia. La formación jurídica, que en definitiva entraba en el ámbito del poder, hubiera sido considerada apropiada, pero la concepción caballeresca se suponía contraria a las otras aficiones. El mismo Pérez de Guzmán también justificará la dedicación de Villena por sus características e inclinaciones:

> Fue pequeño de cuerpo e grueso, el rostro blanco e colorado, e, segúnt lo que la espirencia en él mostró, naturalmente fue inclinado a las ciencias e artes más que a la cavallería e aun a los negocios ceviles nin curiales; ca non aviendo maestro para ello nin alguno lo costriñiendo a aprender, antes defendiéndogelo el marqués su avelo, que lo quisiera para cavallero, él en su niñez, cuando los niños suelen por fuerça ser llevados a las escuelas, él, contra voluntad de todos, se dispuso a aprender.
>
> (*Generaciones*, 32.)

En el ejemplo subyace la adecuación entre constitución física y desarrollo de las actividades caballerescas, aspecto presente en Vegecio y transformado interesadamente por Alfonso X. Quedan vestigios de estos sustratos físicos en la *Glosa castellana al regimiento de príncipes* en este pasaje perteneciente al texto original de Egidio Romano:

> los sotiles para aprender las sciencias son aquellos que han las carnes muelles e blandas, según que dice el Filósofo en el IIº del Alma. Mas todo el contrario es en el arte de lidiar, ca los que han las carnes duras e los nervios espesos e los brazos recios aquellos son mejores para el arte de lidiar (III, III, III).

La complexión propicia aficiones que pueden diferir de las tradicionales asignadas al estamento al que pertenece el individuo, pero este aspecto físico debe analizarse desde una perspectiva más amplia, que se aúna con sus inclinaciones naturales, condicionadas por las influencias de los astros, las «celestes» que Villena atribuía a Virgilio. De lo contrario, no podría entenderse que personas de claros linajes se sintieran impulsadas a actividades que ni les correspondían por genealogía ni les eran próximas, fueran legales o de otro tipo. La variedad de las polifacéticas e innovadoras aportaciones de Villena, incluidos asuntos civiles y cortesanos (literarios), no queda reflejada en el esquematismo de un retrato que trata de resaltar su inevitable vocación natural hacia las ciencias y las artes, pese a su nacimiento, a la influencia del abuelo y a las costumbres de la época (los niños eran llevados por fuerza a la escuela, mientras que él sentía inclinación natural por el saber). La reiteración de planteamientos similares por esos años implica que para ciertos sectores habían dejado de ser operativos los criterios genealógicos que explicaban las inclinaciones de los individuos, en una dialéctica de muy larga duración, en cuyo trasfondo se vislumbra la polémica sobre el concepto de nobleza. Todo ello podía incidir en la educación. En el *Brevis tractatus de arte, disciplina et modo alendi et edudiendi filios, pueros et iuvenes* (h. 1453), Sánchez de Arévalo defiende una enseñanza que perfeccione y respete la inclinación natural o aptitud de los jóvenes:

> Cuenta Aristóteles que tuvo un hijo en el mayor de los secretos cierto tejedor a quien los sabios dijeron que por las circunstancias que concurrieron en el nacimiento del niño iba a ser este un hombre sabio y apreciado entre los reyes. Cuando los padres intentaron instruirle en el arte de tejer, el niño no progresaba nada y como era incapaz de aprender el arte, por más que le golpearan y azotaran, por consejo de Aristóteles se lo entregaron a él, que se lo llevó inmediatamente con los sabios, y en nada de tiempo aprendió admirablemente las leyes y la ciencia de las estrellas.
>
> (Eds. Vicente Calvo Fernández y José Manuel Ruiz Vila, *Hesperia: Anuario de filología hispánica*, 3 (2000), pp. 35-82, cap. IX, p. 79.)

El conocido *exemplum* seudoaristotélico, procedente del *Secreto de los secretos*, desarrolla un relato que con otros afines suele respaldar distintos presupuestos: la utilidad y certeza de las predicciones astrológicas; la posible ilegitimidad de descendientes de características opuestas a las de los progenitores, o la dificultad para modificar la naturaleza. Sin embargo, con esa misma tradición Sánchez de Arévalo subraya que la educación de los niños y jóvenes debe estar guiada por su aptitud natural o su inclinación; de este modo podrán optar entre seguir el camino de la sabiduría o el bélico, las armas o las letras, sin estar determinados por su genealogía, indicio de unos nuevos rumbos.

La hostilidad del mundo de la caballería hacia las letras, criticada por Castiglione, se mantuvo en España con más intensidad y durante más tiempo que en ningún otro país, como señala Russell, pero procedía de bases europeas. El tema era susceptible de planteamientos encontrados y apriorísticos en el siglo XV, y habrá que esperar al siguiente para que disminuyan o desaparezcan las tensiones. Pedro Mártir de Anglería escribía (1492) a Ascanio Visconti advirtiéndole de las dificultades que podrían esperarle en su nueva tarea educativa en la corte, porque los nobles profesaban horror a las letras al creer que «son un estorbo para la milicia, teniendo a gloria consagrarse a ella sola» (carta 113), si bien no debe olvidarse ni el contexto —la hipérbole sobre la misión que le espera— ni la perspectiva de un italiano, quien asumía como propia la antigua cultura latina, al tiempo que indirectamente mostraba cierta superioridad.

De acuerdo con alguno de los ejemplos analizados, el noble medieval podía combinar las armas y el estudio, pero su dedicación a las letras no debía constituirse en su objetivo único ni preferente; por el contrario, se aceptaba con menos resquemores, y en muchos casos sin ellos, que el caballero se dedicara solo a sus teóricas funciones, convertidas en eje de una forma de ver el mundo y prestigiadas por sus numerosos ritos y actividades «culturales» anexas. Además, la tradicional división estamental entre «oradores», «defensores» y «laboratores», por más que todavía pudiera ser

útil ideológicamente, se había resquebrajado desde casi su primera exposición en romance por Alfonso X; por ejemplo, de las tareas defensivas se encargaban, según don Juan Manuel, los «estados de los defensores, también ['tanto'] de los nobles como de los otros» (*Estados*, 278). Además, habían aparecido nuevas profesiones y nuevos grupos que bien por su dinero, mercaderes, bien por sus conocimientos, los «hombres de saber» o «letrados», rompían los esquemas teóricos. Desde finales del siglo XIV un porcentaje elevado de profesionales de las letras, eclesiásticos y legos, en muchos casos de baja condición social y en otros descendientes de conversos, adquirieron cada vez más poder; en este complejo contexto, en el que también algunos letrados defendían sus prerrogativas, como Alfonso de Cartagena, se acrecentaron las reticencias caballerescas ante el estudio, lo que fomentó las tensiones que contraponían armas y letras, fundamental durante el siglo XV.

EL PRECIO Y LA HONRA DEL SABER: LOS JURISTAS LETRADOS

Como recordó Maravall, en las cortes de Burgos (1430) los procuradores de villas y ciudades pidieron que, entre otros, fueran excluidos de acudir a la guerra los maestros de gramática y escribanos que enseñan «a los mozos a leer e escribir», prueba de unos nuevos tiempos en los que el acceso al saber incluso en niveles elementales adquiría mayor relevancia social hasta el punto de que los docentes pudieran quedar eximidos de las tareas bélicas, la contrapartida de la oposición anterior. Años más tarde, de forma similar a lo analizado con las aficiones de los defensores, según Fernando de Pulgar la natural inclinación de algunos hombres «de baxa sangre» les fuerza «a dexar los oficios baxos de los padres, e aprender ciencia e ser grandes letrados» (*Letras*, XIV, 65).

La creciente complejidad administrativa trajo consigo la aparición de una inicial función pública, ya definida como tal en las *Partidas* (II, IX, 1 y 2), que en su desarrollo constituyó uno de los ejes sobre los que se asentaría después el Estado moderno. Habían

surgido nuevas tareas para cuya resolución se disponía de unas personas formadas y capacitadas, los letrados, quienes desarrollaban su trabajo en los centros de poder, espacios urbanos, públicos y oficiales. Sus principales funciones consistían en la redacción de cartas, ordenanzas y una variada tipología documental, su dedicación a los pleitos y la ejecución de la justicia, la verificación de cuentas y la administración de asuntos materiales regios, eclesiásticos y señoriales. Como ha subrayado Verger para toda Europa, estos letrados, al servicio de un superior, individual o colectivo, formalizaban o aplicaban decisiones o reglamentos establecidos por quienes en definitiva poseían el poder. Su ascenso e influencia política se perciben durante el siglo XIV en toda Europa, incluidos los territorios hispánicos, la Castilla de Alfonso XI y la Corona de Aragón de Pedro el Ceremonioso. De forma significativa el uso de la voz «curial», uno de los términos con los que se identifican estos personajes, siempre varones, se acrecienta en el último tercio del siglo XIV.

Se distinguen, en un principio, por haber sido seleccionados por sus cualidades profesionales, para lo que se habían preparado a distintos niveles. En los estudios de las artes del *trivium*, los alumnos aprendían las llamadas *artes dictaminis*, de capital importancia en el sistema retórico medieval. Establecidas por la necesidad de disponer de unas normas y modelos para la redacción de cartas y documentos, fueron codificadas en la abadía italiana de Monte Casino por Alberico (finales del siglo XI) y su discípulo Juan de Gaeta. Hacia mitad del siglo XI en las escuelas legales de Bolonia y en la curia romana surgió el *ars notaria*, asentada en el siglo XIII, de notable difusión e influencia en el mundo hispano. El primer testimonio hispánico conservado, el *Ars dictandi Palentina*, fue escrito en un latín cuidado hacia 1222 por un autor relacionado con la producción francesa, en consonancia con la influencia gala existente durante esta época en el entorno universitario de Palencia, en el que debe situarse la obra. Medio siglo más tarde, en la corte alfonsí se perciben influencias italianas; así el inglés Godofredo de Everseley, quien estuvo al servicio de Alfonso X, le dedicó su *Ars episto-*

laris ornatus (h. 1270), obra que recoge la doctrina de los grandes *dictatores* italianos boloñeses de la primera mitad del siglo XIII. De diferente factura es el *Dictaminis epithalamium* (h. 1280), del prolífico Juan Gil de Zamora, tutor de Sancho IV.

La importancia que se concede a estas artes en el entorno alfonsí se percibe en el título XVIII de la *Partida Tercera (De las escrituras por que se pruevan los pleitos)*, que corresponde a una *ars notaria* en romance, en la que se incluyen desde principios teóricos, «Qué cosa es escriptura, e qué pro nace d'ella, e en cuántas maneras se departe» (ley I), materiales, «Cuáles cosas deven ser fechas en pergamino de cuero, e cuáles en pergamino de paño» (IV), distinciones tipológicas, pasando por una abundante casuística de preceptos, «En cada carta que sea fecha por mano de escribano público deven ser puestos los nomes de aquellos que la mandan fazer e el pleito sobre qué fue fecha...» (LIV), hasta modelos en los que solo deberían modificarse las circunstancias precisas, «sepan cuantos esta carta vieren cómo fulán vende a fulán tal cavallo de tal color» (LXV), prueba del interés codificador y unificador regio.

A través de los paradigmas latinos y romances los alumnos aprendían a redactar sentencias judiciales, testamentos, contratos, etc., moldeados a partir de los ejemplos suministrados por las *artes dictaminis* y las más concretas *artes notariae*, al tiempo que se adiestraban en disciplinas verbales importantes para la escritura y la defensa hablada (retórica y dialéctica). En un nivel superior, los estudiantes de leyes eran instruidos en materias de derecho civil y canónico de compleja organización, como el *Corpus iuris civilis* de Justiniano, la principal recopilación del derecho romano, o el *Corpus iuris canonicis*, iniciado con el *Decretum* de Graciano, al que sucederán sucesivas recopilaciones actualizadoras, desde las *Decretales* de Gregorio IX hasta las *Decretales Clementinas* (1217) o las *Extravagantes* de Juan XXII (1325), etc. Los alumnos estudiaban durante seis o siete años, según épocas y universidades, estas codificaciones librescas, acompañadas de sus glosas ordinarias.

Esta promoción de los letrados servía también para equilibrar otros poderes, como sucede en la corte de Alfonso XI, en donde

contrarrestan el influjo de los ricos-hombres. Tanto sus condiciones como la mayor cercanía al rey en los estratos superiores propiciaban rápidos ascensos, al integrarse en las más altas instituciones: «E sean con el rey al consejo llegados, / prelados, cavalleros, doctores e letrados, / buenos omnes de villas, que ay muchos onrados, / e pues a todos tañe, todos sean llamados» (*Rimado de palacio*, 287). En otros niveles podían obtener excelentes rendimientos económicos de su profesión, para la que se habían preparado durante años, por lo que la acusación de avaricia llegó a convertirse en un lugar común reiterado en la literatura, en especial si se trataba de abogados, según se apunta en la diatriba de Juan Ruiz en contra del dinero: «Dava muchos juïzios, mucha mala sentencia: / con muchos abogados era su mantenencia, / en tener pleitos malos e fazer mala abenencia» (*Libro de buen amor*, 496a-c). Ahora bien, el bachiller en decretos y leyes prototípico del *Rimado de palacio* justifica el cuantioso dinero que desea percibir por sus servicios por los gastos de su formación, hasta el punto de haber necesitado vender la herencia paterna por lo que «finqué dende muy pobre del mueble e del aver, / e con aquesta sciencia me conviene mantener» (322cd). Ayala no plantea el problema por la contraprestación económica, sino por la avaricia del jurista, pecado que le conduce a malas prácticas que prolongan innecesariamente los juicios; los sucesivos recursos dejan al querellante pobre, «mas el bachiller se va» (336a).

Una preparación tan prolongada en el tiempo no estaría al alcance de todo el mundo, con ciertas salvedades. Ya hemos señalado que las autoridades eclesiásticas podían favorecer los estudios, pero además en la segunda mitad del siglo XIV apareció el primer colegio universitario hispano, el *Real Colegio Mayor de San Clemente de los Españoles,* fundado en Bolonia por decisión testamentaria del cardenal Albornoz (1364), que sirvió de modelo a otros colegios del siglo XV. Entre ellos destacaron el salmantino de San Bartolomé, creado por Diego de Anaya (1401) «para estudiantes pobres solo oriundos de los reinos y dominios de Castilla», y el de Santa Cruz en Valladolid (1483), impulsado por Pedro González de Mendoza, hijo del Marqués de Santillana, para el interés co-

mún y en especial para el de los estudiosos de las buenas artes, «pero que por falta de recursos no puedan dedicar las agudas facultades a las letras». Pese a la inconcreta mención a la pobreza, estos colegios fueron los centros principales de los que se nutrió la burocracia hispana, con tendencia a crear castas hereditarias, de extraordinaria fuerza social. La elección de estos hombres realizada en teoría por sus saberes favorecía que entre sus miembros se contaran numerosos clérigos, del mismo modo que también formaron parte, en menor número, algunos nobles. Finalmente, la arquetípica imagen del letrado representada por Mena se resalta como contrafigura gastada por un esfuerzo muy distinto al de los defensores: «Trahes magrescidas las carnes por las grandes vigilias tras el libro, mas no durescidas ni callosas de dormir en el campo: el vulto ['rostro'] pálido, gastado del studio, mas no roto ni recosido por encuentros de lança» (Juan de Lucena, *De vida beata*, en *Opúsculos*, ed. A. Paz y Meliá, 131). La confrontación entre armas y letras afecta a la defensa de unos esquemas tradicionales, por parte de caballeros, pero también de los letrados, a los importantes cambios sufridos y a evidentes repartos de poder.

LA PRECARIA EDUCACIÓN FEMENINA

La deficiente educación de la mujer medieval se justificaba por la percepción de su imagen, plena de prejuicios y heredera de varias tradiciones, la de la Antigüedad clásica, la judeocristiana y la árabe, ninguna de las cuales favorecía su formación intelectual. La tradición patrística, deudora de San Ambrosio y San Agustín, equiparaba al varón con el entendimiento y a la mujer con la sensibilidad, premisas asentadas en el siglo XII, avaladas y difundidas por Tomás de Aquino. Estas directrices perdurarán durante siglos; como indica Martín de Córdoba (siglo XV) en su proemio al *Jardín de nobles doncellas*, «cuanto el hombre por sabiduría y virtud es más intelectual y razonal que los otros hombres, tanto es más digno de ser regidor d'ellos». En sentido contrario, las mujeres fueron con-

denadas a no asistir a consejo público; por tanto, no necesitan ciencia alguna, pues los consejeros debían ser filósofos morales y teólogos. El libro, dedicado a Isabel la Católica, caía en flagrantes contradicciones, a su juicio de fácil resolución: los argumentos anteriores no afectaban a las claras mujeres, «a las cuales no es vedado estudiar en sabiduría, como santa Catalina, que hera hija del rey y hera instruida en las artes liberales» (*Jardín*, III, 1). Se justifica así que la mayoría quede al margen de ciertos niveles culturales, restringidos solo a reinas, infantas, poseedoras de señoríos y mujeres de las oligarquías urbanas, excepciones explicables por las funciones que debían desempeñar, su patrimonio y su papel como educadoras de sus hijos.

Según Isabel Beceiro, en torno a la mitad del siglo XIII existen alusiones a maestras dedicadas a la enseñanza, cada vez más abundantes a finales de la Edad Media, si bien resulta difícil establecer si se trataba o no de una docencia técnica; en cualquier caso, desde 1240 las mujeres recibían cierta formación en monasterios, impartida por clérigos o maestras. En otros casos más singulares las niñas podían educarse en instituciones como la Orden de Santiago, cuyos estatutos castellanos (siglo XIII) especifican que las hijas de los frailes «aprendan letras». La instrucción femenina solía restringirse al ámbito privado, condicionado por la situación económica familiar, el ambiente intelectual de la casa y el de la época, cambiantes en un periodo tan amplio. Tampoco debe olvidarse la animosidad que en amplios contextos suscitaron las mujeres cultas, pues abundan opiniones nada favorables sobre sus conocimientos, incluso en épocas tardías, como en estos misóginos versos de Carvajal: «Amad, amadores, muger que non sabe, / a quien toda cosa paresce ser nueva; / que, cuanto más sabe, muger menos vale» (*Cancionero de Estúñiga*, 557), o en el siguiente refrán recogido por Valdés en su *Diálogo de la lengua*, sintomático del miedo que inspira en el varón la mujer sabia, sentida como un auténtico peligro: «guárdate de muger latina y de moça adivina».

La educación femenina se destinaba al aprendizaje de una serie limitada de actividades, destrezas y saberes, la mayoría prácticos

—los teóricos se reservaban a los varones—, algunos de los cuales estaban marcados por sus supuestos inicios. A la zaga de Alfonso X, Villena sitúa el origen del hilar en Delbora y el de tejer en Noema, como si la mujer estuviera determinada por su naturaleza al ejercicio de estas artes mecánicas. En función de sus fuentes, Diego de Valera y otros autores se remontan a distintas inventoras, pues señalan a Palas, «perpetuamente virgen», como la primera en encontrar el «artificio de lana». Tanto en textos bíblicos como en gentiles este inicio avalaba la supuesta adecuación de la mujer a unas labores ensalzadas al margen de jerarquías sociales, y que la tradición vinculaba a la castidad. Desde una perspectiva más amplia, Alfonso X aconsejaba que las infantas fueran adiestradas en las buenas costumbres, sobre todo en la mansedumbre, la docilidad para realizar las labores «que pertenecen a nobles dueñas», a través de las cuales recibirían alegría, serían «más sosegadas» y evitarían los «malos pensamientos» (*Partidas*, II, VII, xi). La educación destinada a las mujeres se enfocaba sobre todo al matrimonio y a la procreación, las funciones esenciales a las que estaban destinadas y a las que también debían acomodarse sus virtudes, que Villena cifraba en dos imprescindibles para la conservación de su estado «mujeril», «obediencia e castidat». En el mismo sentido los *Castigos y dotrinas que un sabio dava a sus hijas* (s. xv), explican el aprecio del marido por la esposa sumisa (→ 39).

La instrucción de las mujeres recaía, por lo general, en religiosos y personas del mismo sexo, comenzando por la madre. Alfonso X codificó una formación diferenciada entre hijos e hijas, como Beauvais, argumentando que las infantas debían ser educadas por amas y ayas: la movilidad de los varones les permitía aprender de diversas personas, mientras que a ellas no les convenía instruirse salvo de sus progenitores «o de la compaña que ellos les dieren»; debían ser formadas por mujeres de buenas costumbres, evitando así el contacto con los varones. Dos siglos más tarde, se reiteraban los argumentos en ámbitos religiosos. La versión romance de las *Institutiones gramaticae* de Nebrija había nacido a petición de la reina, según su introducción en la versión bilingüe (1497) para que

las «religiosas y vírgenes dedicadas a Dios sin participación de varones pudiesen conocer algo de la lengua latina».

Desde estas perspectivas, podía fomentarse la lectura femenina de libros adecuados por su contenido, con preferencia religiosos, según indican las *Partidas* en donde se aconseja que las infantas aprendan a «leer, en manera que lean bien cartas e sepan rezar en sus salterios» (*Partidas*, II, VII, XI). Se omite la escritura, más dificultosa y «peligrosa»; en un principio pocas mujeres acceden a ambas enseñanzas, limitándose las más de las veces solo a la lectura. No obstante, poco a poco aumentaron los dos adiestramientos e incluso se percibe su aplicación doméstica y práctica: las burguesas que saben leer y escribir pueden ayudar a los maridos en la correspondencia y en la administración de sus negocios. Las mujeres de clases inferiores conocen todas las tareas domésticas, pero no les resulta necesario saber escribir —no hay cartas que contestar ni negocios en los que intervenir—. Ahora bien, algunas jóvenes también podían ser enviadas al servicio de damas nobles donde quizás obtuvieran una buena crianza, mientras que las de las clases más bajas artesanales podían optar a ser aprendizas. Dejando aparte a las escritoras y con todas las restricciones indicadas, desde el siglo XII al siglo XV la lectura se convirtió en un ejercicio bastante habitual de la mujer, favorecido por su reclusión en el ámbito doméstico. Referencias indirectas parecen sugerir que si cuantitativamente fue menor el número de lectoras, sus prácticas serían más constantes, como parecen indicar numerosos testimonios en la literatura medieval europea.

En el *Roman de Flamenca*, texto provenzal del siglo XIII, se esgrimen las ventajas emotivas y consolatorias de la literatura como evasión de las tristezas, si bien también acarreaba consecuencias peligrosas, como les ocurre a Francesca y Paolo en la *Divina Comedia*. Leyendo ambos cómo el amor hirió a Lanzarote, el enamorado «la boca mi baciò tutto tremante ['tembloroso']» (*Infierno* V, 137), beso que interrumpió la lectura, provocó el amor adulterino y después la muerte de ambos. En la literatura hispánica, en épocas más tardías, surge una doncella lectora en el *Zifar* (s. XIV), mientras que en la

Corona de Aragón el futuro Juan I, amante de los libros, también de los ajenos, le comunica (1383) a su mujer, la francesa Violante de Bar, que puede remitirle el *Meliadus* o *Guiron le Courtois* y un *Tristán* «ystoriat», iluminado, ambos escritos en francés.

Con testimonios más sistemáticos, los inventarios femeninos valencianos de 1470-1559 reflejan un aumento progresivo de potenciales lectoras. Entre 1470-1499, de 184 documentos 25 registran libros, el 13,58 por 100 del total, distribuidos desigualmente entre los distintos grupos sociales; el predominio de las nobles llega hasta el 54,16 por 100, si bien los datos deben considerarse como tendencias generales, avaladas también por otros testimonios. Pese al reducidísimo número de autoras, se observa su incremento como destinatarias de libros en el último tercio del siglo XV, sobre todo de algunos géneros como la ficción sentimental o la poesía cancioneril. Se trata de damas nobles, como Isabel de Portugal, a quien su hermano dedica la *Sátira de infelice y felice vida*, las damas de la reina Isabel, a quienes va dirigida *Arnalte y Lucenda*, «la condessa de Aranda, su madre», para quien Pedro Manuel de Urrea escribe la *Penitencia de amor*, o un inconcreto público de «enamoradas dueñas» a quienes Juan de Flores brinda su *Triunfo de amor*. A veces no se oculta la desigualdad intelectual entre escritor y destinataria. Gómez Manrique escribe un poema sobre la adversa fortuna a petición de su hermana, en su opinión, un texto muy claro incluso para los más rudos; pese a no requerir explicación alguna, justifica sus glosas porque la receptora se ha dedicado a conservar su virtud y al buen gobierno «de las casas de vuestros maridos en sus veriles ['viriles'] ocupaciones ocupados». Para su inclusión se escuda en que «a las senblantes a vos algunas estorias varoniles que aquí toco son ignotas» (*Cancionero*, I, 211). La condición femenina de su familiar sirve de excusa justificativa de una *captatio benevolentiae* propia de un prólogo, cuyo trasfondo parte de la supuesta inferioridad intelectual femenina.

Entre los religiosos se detectan ambivalencias y opiniones discordantes sobre la lectura de la mujer. A finales del siglo XIV Eximenis en el *Llibre de les dones*, a través de la reina Constanza aprue-

ba que la mujer sepa leer, gracias a lo cual podrá ser devota, ocuparse de sí misma, informarse de todo bien, estar más en casa, consolarse en sus tribulaciones y no necesitar de intermediarios para conocer el contenido de las cartas de los maridos (cap. LVI). Al tiempo que se incrementaron las prácticas lectoras femeninas se suscitaron múltiples diatribas, sobre todo cuando se trataba de libros de entretenimiento; si las obras proveían de modelos de comportamiento, una parte de la literatura en lengua vulgar o bien era sentida como una distracción poco adecuada, o bien como ejemplo de conductas peligrosas (recuérdese a Francesca y Paolo). Siguiendo la estela del *Corbaccio* bocachesco, Bernat Metge en el *Somni* (1398-1399) advierte que las mujeres se consideran muy felices «sabiendo hablar varias lenguas y recordando muchas canciones y novelas rimadas, alegando citas de trovadores y las *Epístolas* de Ovidio, relatando las historias de Lanzarote, de Tristán, del rey Artús y de cuantos enamorados ha habido hasta su tiempo» (*Obras de Bernat Metge*, ed. Martín de Riquer, Universidad de Barcelona, 1959, pp. 310-311). En 1438 el Arcipreste de Talavera opone la literatura religiosa deseable a los textos disponibles, entre los que destaca el predominio de la poesía cancioneril, pero también una arraigada tradición de cartas de enamorados: «Horas de Santa María, siete salmos, estorias de santos, salterio en romance, ¡nin verle del ojo! Pero canciones, dezires, coplas, cartas de enamorados, e muchas otras locuras, esto sí» (*Corbacho*, 159). Los testimonios muestran el arraigo de la lectura femenina, cambiante al compás de los tiempos, enraizada en géneros que tratan de amores y sentimientos, datos que reflejan la literatura producida y consumida (→ 40).

De nuevo resulta excepcional el *Curial e Güelfa* (s. XV), en el que los personajes femeninos leen a los clásicos y otros textos romances, aplicándolos a su situación; asumen, por ejemplo, las ideas bocachescas sobre la verdadera nobleza, o imitan en su propia vida los modelos literarios, como Camar, quien tras la lectura de la *Eneida* acabará suicidándose. Del mismo modo que la literatura caballeresca, la ficción se proyecta sobre personajes literaturizados, con notables diferencias: algunos de sus arquetipos provienen de

textos clásicos, como las *Heroidas* de Ovidio, y el proceso lector se desarrolla en la novela, lo que propicia diversos planos de profundidad. En este sentido, *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores (1470-1486) se proyecta sobre la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio en cuyo comienzo la protagonista solicita la piedad de las nobles señoras. La petición es atendida por Gradisa, lectora de la obra que le había regalado su enamorado Grimalte, a quien pide la reconciliación de la pareja, en un juego especular. La lectura femenina se había convertido en germen metaficticio de un nuevo relato, recurso de múltiples consecuencias literarias.

EL LATINIZAR DE LA REINA ISABEL

Gómez Manrique en su *Regimiento de príncipes*, también recogido en el *Cancionero general* (1511), insta retóricamente a Isabel la Católica a modificar su actitud, en aras a las situaciones venideras: «El rezar de los Salterios, / y el dezir de las Horas / dexad a las oradoras / que están en los monesterios. / Vós, señora, por regir / vuestros pueblos y regiones, / por hazerlos bien bevir, / por los males corregir». La muy bien estudiada biblioteca de la reina corrobora estas prácticas devotas, reflejadas en los 101 libros guardados en sus arcas más privadas: un 85 por 100 de contenidos religiosos, distribuidos en tres ejemplares de las Sagradas Escrituras, 62 libros de rezo y 20 obras de espiritualidad y doctrina cristiana.

Asimismo la reina apoyó decididamente la formación cultural en la corte, estableciendo una escuela palatina en torno al príncipe don Juan y educando con esmero a sus cuatro hijas. Incluso decidió aprender latín bajo las directrices de Beatriz Galindo, la Latina, ensalzada por su religiosidad y sabiduría. Según Marineo Sículo, Isabel no dominaba la lengua, le gustaba escucharla y se alegraba con la suavidad del latín bien presentado. Al acabar la guerra granadina, asistió a clases y en un año hizo tales progresos que podía entender a los oradores latinos e interpretar los libros en esa misma lengua. Estos datos, encomiásticos para un humanista, deben leerse desde

una óptica cultural, pero también en clave política, de autorrepresentación de una reina casada con un príncipe de la Corona aragonesa que debe demostrar el ejercicio de su poder en sus territorios, y su capacidad para hacerlo. Fernández de Oviedo recalca lo sorprendente de su aprendizaje por su edad, mientras que lo justifica por las funciones de una mujer devota y que debe hacer visible su condición regia: «E tanto cuanto mayores eran los continuos cuidados de la governación de sus reinos, en que Dios la puso, tanto menos hábil se sentía por no saber latín, ni entender una embaxada, ni un breve del Papa ni una letra latina. Y demás d'esto por entender lo que rezava determinó de diputar ['destinar'] ciertas oras e tiempo para su erudición e estudio» (*Batallas y Quinquagenas*, ed. J. B. Avalle-Arce, Diputación de Salamanca, Salamanca, 149).

Este modelo fomentó el grupo de las «doncellas eruditas», las *puellae doctae*, entre las que destacan Beatriz Galindo y otras mujeres de las que informa Marineo Sículo, Juana de Contreras, Anna Cervató, del círculo de Germana de Foix, o Luisa Medrano, a quien el humanista italiano conoció en Salamanca y califica de doncella muy elocuente, a la que había escuchado en público leyendo y declarando en el estudio de Salamanca libros latinos. La Nota de Pedro Torres sobre los sucesos de 1508, indica que el 16 de noviembre «hora tertia leyo filia Medrano in cathedra canonum». La coincidencia de informaciones procedentes de dos profesores avala su veracidad, pero ninguna implica que ocupara una cátedra, como se ha esgrimido; incluso de la última se deduce que se trata de un hecho extraordinario, protagonizado por «filia Medrano», lo que apunta a su notoriedad familiar. La lectura pública de Luisa resulta excepcional por su condición de mujer, la oratoria, los saberes latinos y la materia dominada, producto de unos nuevos tiempos que contradecían los tópicos sobre la escasa capacidad intelectual de la mujer; ahora bien, su rango de catedrática solo podrá afirmarse con pruebas documentales hasta ahora no esgrimidas. Habrá que esperar a 1910 para que se apruebe el decreto que permita la matriculación de la mujer en la universidad sin permiso previo de las autoridades.

A finales del siglo xv algunas mujeres habían recibido la máxima preparación, en ambientes familiares propicios que podían alentar los estudios, respaldados además por los modelos de la corte. En el hogar de los Tendilla la tradición literaria de Santillana y del poeta e historiador Diego Hurtado de Mendoza debieron resultar propicias para la cultura de la condesa de Monteagudo y de María de Pacheco. De igual modo, junto al humanismo de los hermanos Vergara, cristaliza el saber y erudición de doña Isabel; quizás fuera el caso de Lucía Medrano, pero es solo una hipótesis. La ambivalencia de los grupos nobiliarios respecto a la cultura libresca se agudiza durante el siglo xv, época en la que los letrados incrementan su poder, si bien en el último cuarto se perciben unas circunstancias más propicias para las letras estimuladas desde el entorno regio, unos modelos culturales que se imponen de arriba a abajo, con intensidad en los ámbitos cortesanos. Según la *Epístola exhortatoria a las letras* de Juan de Lucena, «lo que los reyes hacen, bueno o malo, todos ensayamos de hacer. Si es bueno, por aplacer a nós mismos; y si malo, por aplacer a ellos. Jugaba el rey, éramos todos tahúres; estudia la Reina, somos agora estudiantes» (ed. A. Paz y Meliá, *Opúsculos*, 216).

El sistema educativo influyó de muy diferentes maneras en la literatura, trasvasando materias y técnicas didácticas al tiempo que propiciaba el acceso de autores y lectores. En una primera etapa, el saber letrado está casi monopolizado por los clérigos, quedando los inicios de las literaturas romances al margen de ello, si bien nunca debemos olvidar la difusión oral de los textos. Más tarde, el interés de los clérigos por transmitir su mensaje a los más iletrados les llevará a escribir en romance, a adaptar obras que han estudiado en sus saberes letrados (clerecía), a fijar por escrito y acomodar otras que coincidan con sus intereses, en cuanto religiosos y también clérigos al servicio de un entorno cortesano (épica y clerecía).

La progresiva incorporación a los estudios de los laicos incrementará el número de lectores de obras en lengua vulgar, interés visible en las enseñanzas privadas, ya no limitadas a las clases más privilegiadas, sobre todo en ámbitos urbanos. Se documentan lo-

cales destinados al aprendizaje de la lectura y la escritura, con diversos tipos de contratos. En su adaptación a las nuevas circunstancias, los docentes se comprometen a enseñar distintos tipos de letras manuscritas, pero también adiestran en las impresas, «de molde», aparte de instruir en la «cuenta llana», en las operaciones aritméticas elementales. En los contratos se detalla el aprendizaje lector y escrito en romance y en latín, que deja de ser la referencia exclusiva, sin que falte la instrucción en una «carta de letra tirada». Esta laicización alcanza tanto a las materias como a los maestros, quienes ya no siempre son clérigos: instruyen a los «mozos» desde «físicos» hasta escribanos, en suma quienes saben leer y escribir.

2

LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA DEL AUTOR

En la Edad Media no existe la figura del «autor» literario considerado como un escritor de acuerdo con nuestra concepción moderna. Con la difusión de la imprenta cambiará, entre otras cosas, la relación entre creador, texto y público, pero resulta inadecuado aplicar a ese periodo planteamientos posteriores, relativos, por ejemplo, a la propiedad intelectual, a sus derechos y al plagio. Si entendemos la conciencia autorial ligada a un mercado libresco, deberemos negar su existencia durante el tramo que nos ocupa y en parte de los siglos posteriores. El «autor» medieval, en muchos casos identificado mejor con el comentarista, compilador, adaptador y traductor de materiales previos, es un personaje misterioso, muchas veces sin nombre ni semblante, cuya dedicación a la literatura es marginal a su profesión, salvo contados casos de finales de la Edad Media.

En la tradición hispánica escasean sus representaciones, a excepción de los códices del *scriptorium* alfonsí o de Heredia, ya individualizado con sus emblemas, típica barba bifurcada y rasgos orientalizantes, todos ellos reflejados también en su tumba (m. 1396). Con frecuencia ciertas imágenes recrean al autor en actitud de escribir, iconografía interesante para conocer el espacio destinado a la creación o los instrumentos usados, mucho más representados y documentados a finales del siglo xv, pero que poco nos dicen sobre su auténtico rostro. La miniatura inicial del códice escurialense de la *Crónica* de Ramón Muntaner muestra al cronista redactando su obra, identificado por su nombre en mayúsculas (MUNTANER),

pero su efigie se aparta poco de la de otros copistas. Incluso algunas pinturas personales de escritores obedecen más a su nobleza o mecenazgo que a su condición creativa, proyectadas sobre la tradición del donante; así el flamenco Jorge Inglés, activo entre 1455 y 1485, retrató las figuras orantes de Santillana y su esposa en el retablo de Buitrago, o Bernabé de Módena incluyó supuestamente a don Juan Manuel en el retablo de la Virgen de la leche de la catedral de Murcia.

Todo ello ha llevado a pensar que la conciencia de autor emerge a finales de la Edad Media, fruto de un largo proceso, no exento de vaivenes y retrocesos, que puede analizarse bajo diferentes ópticas; desde el *Libro de Alexandre*, la producción de don Juan Manuel o de Juan Ruiz los escritores pronto exhiben su consciente condición artística; ahora bien, en cuanto a su dedicación literaria, dejando a un lado el mundo de los trovadores, en el siglo XV se profesionaliza la historia y la poesía de forma más intensa, con creadores como Álvarez Gato o Juan de Mena que escriben limitados por las circunstancias económicas, frente a la mayor libertad de un Santillana. Desde un punto de vista humanístico, la autoría, en sentido clásico, se inicia con la concesión de *auctoritas* a unas obras en lengua vulgar más próximas a unos modelos grecolatinos. El cambio de esta poética será mucho más temprano en Italia, pero en el mundo hispano solo se atisba y consolida en el siglo XV.

El proceso no es idéntico en todos los géneros y escritores, ni lo seguirán por un igual hombres y mujeres. Las pocas escritoras existentes justificarán su tarea por la inspiración divina, única respuesta capaz de acallar las críticas, como le ocurrirá a Teresa de Cartagena. En resumen, la imagen moderna del autor es una construcción inadecuada para aproximarse a los creadores medievales, quienes abordaban su trabajo literario desde perspectivas diferentes a las actuales, más próximas en los primeros tiempos a las esbozadas por San Buenaventura.

LA CONFECCIÓN DEL LIBRO SEGÚN SAN BUENAVENTURA

San Buenaventura (1221-1274), al comentar el *Libro de Sentencias* de Pedro Lombardo, alude a las cuatro formas de hacer un libro:

> Un hombre podría escribir las obras de otros sin añadir ni cambiar nada, en cuyo caso simplemente era llamado un «amanuense» (*scriptor*). Otro escribe la obra de otros con adiciones que no son suyas; se le llama «compilador» (*compilator*). Otro escribe tanto obras de otros como suyas propias, pero con las obras ajenas en el lugar principal, añadiendo de su cosecha con la intención de explicar, y se le denomina «comentador» (*commentator*) ... Otro escribe tanto su propia obra como las de otros, pero con su trabajo en el lugar principal añadiendo las ajenas con intención de confirmar; y tal hombre se llamaría un «autor» (*auctor*).

Esta tipología, realizada en función de las distintas aportaciones al texto escrito, sintetiza mejor la relación que el hombre de su época podía tener con el libro que las modernas teorías en torno al nacimiento, crisis o «muerte» del escritor, aunque tampoco está exenta de problemas. Su nítida jerarquía la ha establecido un *commentator*, sin que sus distinciones formen categorías estancas en ese *continuum* que va desde el amanuense hasta el autor, cuyas diferencias no siempre son pertinentes en literatura vulgar. Desde una perspectiva adoptada, es lógico que falte la importante figura del traductor, *translator*; su función es ajena al concepto de fidelidad actual y puede ser asimilada a la del glosador, comentarista que aclara, interpreta y comenta el texto, pero también puede suprimir pasajes, amplificar la obra, resumirla y reorganizarla (→ 44). No debemos olvidar que el franciscano escribe en el siglo XIII, pensando en la literatura latina, quizás teológica. Los autores en lengua vulgar deberán «reinventar» su papel desde una posición de inferioridad hasta llegar a alcanzar la misma categoría de los *auctores* latinos, objeto de estudios escolares, comentarios o glosas, como podrá ser, por ejemplo, el citado Juan Mena, pero alcanzar esa po-

sición exige un largo recorrido. Pese a sus limitaciones iniciales, esta cuádruple diferencia nos servirá de punto de partida para diseñar un breve e incompleto esbozo aplicado a la literatura medieval en romance.

El amanuense o *scriptor* tenía una dura tarea por delante, agobiado por la extensión del texto, las dificultades para entender la letra o para ver (recordemos que las gafas se inventan a finales del siglo XIII mientras que su uso se extenderá más tarde). Como señalaba un copista latino, «el que no sabe escribir piensa que no es ningún trabajo, pero, aunque solo escriben tres dedos, todo el cuerpo trabaja», incluso la lengua, si pensamos que todo al parecer se pronunciaba. Pese a no entrar en esta categoría, Berceo, quien también se inclinaría sobre un códice latino, refleja estas penalidades: «Caeció í un ciego, de cuál parte que vino / non departe la villa muy bien el pergamino, / ca era mala letra, encerrado latino, / entender no lo pudi par señor san Martino» (*Vida de Santo Domingo*, 609).

El copista que «escribe» en estas condiciones y culmina su tarea expresa al final su alegría, dejando incluso sus huellas en el colofón, lo que justifica las menciones a «Per Abat le escribió» del *Cantar de mio Cid* o a Juan Lorenzo, natural de Astorga, cuyo nombre cierra el códice de Osuna del *Libro de Alexandre* («se quisierdes saber quién escrevió este ditado, / Johan Lorenço bon clérigo e ondrado», 2510); del mismo modo espera ver recompensado su esfuerzo, material o espiritualmente («Quién escribió este libro dele Dios Paraíso amén»). En conclusión, *scribere* y sus derivados romances, entre ellos *escribir*, significan sobre todo «hacer las letras», «copiar». El deseo de los copistas de dejar su nombre pervive tanto en ejemplares modestos como en los de lujo, como ocurre, por ejemplo, en un *Regimiento de príncipes* de Egidio Romano, en pergamino e iluminado, compuesto por Juan Balaguer de Sevilla (1480).

Para San Buenaventura el copista no aporta nada, afirmación discutible en romance. A diferencia de los posteriores y más respetuosos amanuenses humanísticos, por lo general los escribanos romances modernizan las voces de una obra en lengua vulgar anticuada por el tiempo transcurrido desde su creación, o cambian sus

formas dialectales, lo que explica las versiones divergentes y opuestas del *Libro de Alexandre*. También pueden conocer el tipo de obra que transmiten y en el acto de copiar interpolarla o enmendarla por haber oído, leído, o transcrito textos similares, sin olvidar que los espacios en blanco finales propician la adición de formas breves, cuentos, cancioncillas, etc. Más que fieles escribanos llegan a ser intérpretes que recrean el texto que tienen ante sus ojos; sus adiciones, ajenas a la tipología de San Buenaventura, deberían ser tenidas en cuenta por los editores modernos.

Así, los *Castigos del rey don Sancho IV*, escritos entre 1292 y 1293, gozaron de cierto éxito según se deduce de las cuatro copias manuscritas conservadas, más varios fragmentos de otras. En los cincuenta capítulos de este espejo de príncipes se intercalan 27 ejemplos, sin contar los relatos solo esbozados. Sin embargo, los testimonios existentes reflejan divergencias en el número y modo de contarlos: dos manuscritos incluyen cuatro ejemplos más, mientras que ciertos cuentos se relatan con importantes cambios, que no deberían quedar excluidos de una edición y resultan imprescindibles a la hora de estudiar la evolución de algún relato, como ocurre con la historia de «El medio amigo».

El *scriptor* puede ser también responsable de la conformación de unos manuscritos misceláneos que reúnen obras diferentes copiadas por la misma mano. Bajo la diversidad de estos materiales llegan a percibirse unos criterios «editoriales» que suponen una lógica interna, más allá de las fechas de composición de los textos o de sus posibles autores. El descubrir ese criterio organizador, que dota al códice de un hilo conductor invisible, implica atribuirle al copista, al taller o al mandatario, una función muy superior a la asignada por San Buenaventura; baste recordar el códice escurialense h-I-13, del que hablaremos en la parte histórica, que contiene relatos hagiográficos y caballerescos, meditadamente dispuestos. En otros casos, a partir de la difusión de la imprenta, en el taller editorial se ajustarán códices anteriores, imprimiéndolos, a veces, no solo con innovaciones lingüísticas, sino con grabados, nuevas disposiciones de capítulos, partes, etc., de suerte que las obras modifi-

can su texto, y su sentido, insertándose en sistemas y contextos diferentes de los iniciales (*Gran conquista de Ultramar*, *Zifar*, *Crónica sarracina*, etc.).

También cabe que el autor parta de unos textos previos que desea continuar, por lo que llega a convertirse primero en singular y parcial copista de una obra anterior, como le sucede a Rodríguez de Montalvo, quien dice haber corregido unos tres primeros libros del *Amadís* «que por falta de los malos escriptores o componedores, muy corruptos e viciosos se leían» (*Amadís*, pról. 224). Esta corrección implica actualizaciones pero también cambios, cortes y adiciones, para acomodar el texto previo a los usos e ideas de finales del siglo XV, ensamblándolo todo con la continuación propia. En este caso el *scriptor* sobrepasa sus funciones de amanuense, ejerciendo tareas de *glosador* y *auctor*, muestra de la variabilidad de los textos medievales, orales y escritos, de su versatilidad tipológica y de la facilidad de los deslizamientos entre unas categorías y otras. Todavía llega a hacerse más complejo el proceso si quien interviene debe traducir un texto previo al latín mejorando su estilo, encargo recibido por Marineo Sículo para que también ampliara una obra del jurista Antich de Bages, secretario de Alfonso V, Juan II y Fernando II, resultado del cual fue el *De primis Aragoniae regibus*. De muy compleja factura por sus versiones, en la redacción final desaparece el nombre de su iniciador, solo rescatado del olvido por otros documentos. Sea como fuere, las autorías compartidas en diferentes grados constituyen un fenómeno muy habitual en la Edad Media, en muchas ocasiones solo intuido; por lo general, desconocemos quiénes eran sus primeros responsables, que en el mejor de los casos quedan en la incertidumbre como en *La Celestina*.

El término *compilator*, de donde procede nuestro *compilador*, existía desde la Antigüedad, pero solo se generaliza y pierde sus connotaciones negativas a partir del siglo XIII, hasta el punto de que la Edad Media puede llamarse la edad de la compilación. Su labor consiste sobre todo en seleccionar unos materiales ajenos, para crear algo así como «un panar de miel que es cogido de muchas maneras de flores», en palabras de Brunetto Latini en el pró-

logo al *Libro del tesoro*, quien se sirve de la imagen aristofanesca de la abeja que, libando en múltiples flores, elabora su propia miel, tópico fecundo desde la Antigüedad y que sobrepasa la Edad Media. Después debe organizar, engarzar los textos, armonizarlos, subdividir, capitular, elaborar un sistema de referencias, etc., mecanismos todos ellos que hagan accesible al lector un material preexistente; es decir, «componer» y «ordenar» se convierten en actividades que confluyen en la creación del libro. El uso de estos nuevos métodos de trabajo intelectual se ve potenciado por los ámbitos escolares y está en el origen del enciclopedismo medieval: las *Etimologías* de San Isidoro o el *Libro de las propiedades de las cosas* de Bartolomeo Ánglico, las recopilaciones jurídicas, etc., son compilaciones, pero también lo son las colecciones de ejemplos, milagros, sentencias o de vidas de santos como *La Leyenda Dorada*.

Toda *compilatio* implica, como primer paso, una serie de lecturas, a partir de las cuales el compilador elige unos textos, que en múltiples ocasiones debe traducir o encargar su traslado a otra lengua, presentándolos bajo una nueva ordenación. La selección, realizada según los criterios que guíen la colección, supone cierta manipulación, pues los pasajes cobran otro sentido en el nuevo conjunto, extrapolados de su contexto. El segundo paso consiste en la configuración de la obra de modo claro y organizado que permita localizar rápidamente la información. El uso escolar, de estudio, se facilitaba con subdivisiones en partes, libros, capítulos, títulos, tablas y diversos índices con referencias, etc.; los religiosos y los escolásticos emplearán la *ordinatio* y la *divisio* para organizar los textos y las distintas colecciones, con citas de autoridades, ejemplos, pasajes paralelos, glosas, etc., imprescindibles para las más variadas funciones desde pedagógicas hasta homiléticas. El tercer paso, que puede ser previo al anterior, supone la traducción de las obras con el fin de dirigirse a un público más habituado a leer los textos en lengua vulgar.

Un ejemplo de estos procedimientos se refleja en la colección de textos esópicos preparados a mediados del siglo XV por el médico y humanista alemán Heinrich Steinhöwel (1411-1479), mode-

lo del que procede el *Isopete* castellano, con numerosas reimpresiones hasta el siglo XIX. Steinhowel compiló fábulas y formas breves afines, procedentes de manuscritos e impresos, las agrupó en partes, subdivididas a su vez en libros, y las presentó en latín junto a su traducción alemana. El resultado del trabajo del compilador puede, pues, considerarse una obra distinta, de la que sus responsables se sentirían orgullosos.

Gran parte de la literatura castellana medieval podría caber dentro de esta categoría, a la que suele superponerse la labor del comentarista, comenzando por las grandes compilaciones históricas y jurídicas alfonsíes, la *Estoria de España*, la *General estoria* y las *Partidas;* también se difunden ampliamente compilaciones específicas como los florilegios selectivos, por ejemplo el *Rams de flores* de Heredia. En numerosos preámbulos o dedicatorias del siglo XV sus responsables detallan los criterios y método de trabajo usado; así, al frente del *Libro de los exemplos* Clemente Sánchez expone con claridad su plan: «proponía de copilar un *Libro de exemplos por a. b. c.* e después reduzirle en romance, porque non solamente a ti, mas aun a los que non saben latín fuesse solaz, etc.». Al igual que Steinhowel, habría elaborado su obra en tres fases: la recolección de los ejemplos, su ordenación, siguiendo un criterio alfabético tradicional y, finalmente, su traducción, pero sin incluir los originales latinos, pues el público quizás estuviera constituido en gran medida por laicos.

Los sistemas compilatorios podían ser variados, sin que falte la justificación de su repartición en capítulos, como explica el prólogo del *Libro del consejo e de los consejeros*. Su autor, el Maestre Pedro, lo ha construido a partir de colecciones sapienciales previas, organizadas sobre un principio numérico («el cuento de seis»):

> Cuenta un sabio que ha nombre Boecio, que tres provechos vienen a omne en toda partición de libro que se parte por capitulos. La primera es que falla omne más aína las cosas que ha menester que son puestas e ordenadas en el libro. La segunda, que las retiene en la memoria más firmemente. La tercera, que las entiende mejor e más con-

plidamente. Por ende, acatando yo estas tres cosas, parto este libro por capítulos, e póngolos en el su comienço.

La mayor segmentación de la materia facilita la memorización y comprensión del contenido por lo que también el lector descansa más con el consiguiente beneficio, según indica Cartagena en el prólogo a su traducción del *De senectute* de Cicerón:

E partile en capítulos porque así commo en la jornada ha plazer el que camina de fallar lugares o ventas, así en el estudio relieva mucho el reposo e distinción de razones.

Idénticas prácticas siguen los cronistas. Alfonso Martínez de Toledo concibe su *Atalaya de las crónicas* como una compilación, del mismo modo que Diego Rodríguez de Almela (¿1426-1489?), eclesiástico del círculo de Alfonso de Cartagena, autor de varias obras del género, la *Compilación de los Milagros de Santiago*, la *Compilación de las batallas campales*, pero también del *Valerio de las estorias*, en cuyo prólogo anuncia «esta copilación que se puede llamar Valerio». En su caso podemos hablar a veces de «autocompilación», pues en gran medida sus materiales proceden de su gran obra historiográfica, el *Compendio historial*, que selecciona y reordena para componer otros textos menores, de alcance parcial.

En la literatura romance el compilador asume otras actividades no mencionadas por San Buenaventura, como las del «compendiador», entre las que no siempre es fácil establecer claras líneas divisorias. Aunque en el primer caso se alude a la copia seleccionada de unos pasajes y en el segundo, a la abreviación, la distinción entre uno y otro concepto no resulta tan clara y los compiladores anuncian también desde los prólogos la intención de que el resultado de su labor sea «el más breve compendio que a mi posible fuese», en palabras del citado Arcipreste de Talavera. La moda por los compendios, refundiciones, abreviaciones o sumarios no arranca del siglo xv —basta con recordar la *Crónica abreviada* de don Juan Manuel—, pero alcanza sus mejores muestras en el género histo-

riográfico desde finales del siglo XIV, cuando la redacción de las crónicas generales parece paralizarse; por ejemplo, el *Sumario del despensero de la reina doña Leonor* es una obra posiblemente de un judío de la corte de Enrique III, quien selecciona los pasajes más llamativos de diversas crónicas generales que hace llegar hasta su tiempo y añade comentarios personales.

El origen del *commentator* y sus añadidos nos remiten de nuevo a la esfera religiosa y académica; tuvo extraordinaria raigambre en el ámbito de la exégesis bíblica y de los textos jurídicos, pero estuvo generalizado en todas las disciplinas del saber porque constituía uno de los ejes de la interpretación y de la *lectio* (→ 43). Las glosas del profesor, que seguían a la lectura de los textos, eran copiadas por los alumnos entre líneas o en los espacios marginales y con ellas se establecía una singular dialéctica entre el texto autorial y el del comentarista; constituyen un complejo mundo que afecta a todo tipo de obras, líricas, jurídicas, versificadas o narrativas. En este sentido, Montalvo en el *Amadís*, aparte de corregir los antiguos originales, también los glosa, recurso mediante el que aclara o confronta pasajes, destaca segmentos, aconseja e indica paralelismos. Emplea el procedimiento también para reorientar la lectura del texto previo, confiriendo así nuevos sentidos a los viejos materiales sin modificar su curso narrativo.

La glosa presupone la autoridad de ciertos textos, dignos de aclaraciones, propicios también para los alardes eruditos del comentador; en un principio, al calor del humanismo empezaron a surgir los primeros comentarios a poetas en lengua vulgar. El paso se dio en Italia, donde ya Dante contó nada más morir con una temprana biografía redactada por el mismo Boccaccio, a la que seguirán pronto los comentarios, como el realizado por Benvenuto Rambaldi de Imola, quien se convirtió desde 1375 en lector público de la *Comedia* en Bolonia. Para que una obra en vulgar sea sometida a una exégesis similar resulta necesario que su creador sea considerado un clásico y entre a formar parte de la galería de *auctores* y poetas que integran ese selecto canon, tras un largo proceso que solo algunos hispanos alcanzarán a mediados del siglo XV, en el reinado de Juan II.

Juan de Mena realizó un ejercicio de autoexégesis en sus glosas a la *Coronación*, poema compuesto con motivo de la toma de Huelma por Santillana en 1438 de acuerdo con una estructura alegórica inspirada en la *Divina Comedia* de Dante, y en las que el propio autor va explicando los versos oscuros y las citas mitológicas (→ 41). Con el *Laberinto* fue elevado ya a la categoría de *auctoritas* literario por sus coetáneos, desde Marineo Sículo hasta Nebrija en su *Gramática castellana*. En consecuencia, no resulta extraño que el poema suscitara varios comentarios, de los cuales el más difundido y famoso fue el de Hernán Núñez, el Comendador Griego (h. 1470-1553). Para el joven humanista el *Laberinto* equivalía a la obra de uno de los grandes clásicos de la Antigüedad, clave de su aproximación. La primera edición de su glosa, publicada en 1499, iba precedida de un breve preámbulo, suprimido ya en la segunda, un ejemplo de *accessus ad autores*, término que designa el prólogo académico de comentaristas, gramáticos o maestros. Estas introducciones al comentario suministraban al lector una serie de informaciones previas en torno al autor y su obra, la explicación del título elegido, sus fuentes, estilo, estructura, etc., que le ayudarían en la lectura.

Este tipo de prólogos escolares, tan utilizados en los textos latinos medievales, fueron imitados por los escritores en sus proemios, como en el *Victorial* (→ 48) o en el *Corbacho*, y por los traductores, como Juan Rodríguez del Padrón en las *Heroidas* de Ovidio o Enrique de Villena en la *Traducción y glosas de la Eneida*, en cuyo *Probemio* explica quién es Virgilio, el significado del título, la finalidad de la obra y a qué parte de la «philosophía» pertenece. Dada su nueva condición de clásico adquirida por Mena, Hernán Núñez considera necesario empezar su texto con una breve exposición, en la que trata: «De la vida del auctor y de la intinción que le movió a escrevir y del título de la obra» (→ 47). Su *accessus* no sigue ninguno de los modelos más utilizados en los que podían distinguirse seis o siete partes, sino una versión simplificada, como la usada por Villena, en la que traza una biografía del autor, que incluye la relación de sus obras, expone su intención (ganar fama y ser reconoci-

do como hombre sabio), explica el título y el estilo para finalizar con las fuentes usadas, en este caso no por Mena sino por el mismo Núñez en su *Comentario*; de esta manera se intuye ya desde el principio que el comentarista pretende con su trabajo alcanzar fama de erudito, como así será, por lo que exhibe orgulloso la relación de las obras consultadas.

La última y superior categoría, *auctor*, correspondía al escritor latino o griego, al cual se le reconoce la autoridad y el prestigio, por lo que se le respeta y utiliza en apoyo de las propias ideas; ha recibido este espaldarazo público tácitamente por su valor intrínseco —acorde o acomodado a la verdad cristiana— y por su autenticidad. El término procede del verbo *augere*, literalmente «hacer progresar», «aumentar», pero prevalece el sentido de la voz derivada, *auctoritas*, y termina confluyendo con *actor*, cuya acepción primitiva, «denunciador», «delator», presente en textos jurídicos como el *Vidal Mayor*, se pierde.

La Biblia encabeza la lista de *auctoritates*, como el *Decreto* de Graciano, las *Sentencias* de Pedro Lombardo o las obras de los Padres de la Iglesia, pero también Aristóteles y otros paganos. Se convirtieron en fuentes de conocimiento y tesoros de sabiduría, comentadas en clase (por el *commentator*), de las que se extraían las citas que «autorizaban» los argumentos esgrimidos, a partir de las cuales se compilaron los numerosos florilegios que las reúnen. Son los gigantes indiscutibles, sin que ello impida que sobre sus hombros los medievales pudieran ver aún más lejos, según la conocida alusión de Bernardo de Chartres, pero también eran susceptibles de ser «manipuladas», como indica Alano de Insulis, también con expresión metafórica: «la autoridad tiene una nariz de cera que se puede deformar como se quiera» (*auctoritas cereum habet nasum, id est in diversum potest flecti pensum*).

Los primeros «autores» en lengua vulgar reconocen su deuda con ellos, a los que designan indistintamente como *actor* o *auctor*, y con la escritura, pues gracias a ella se ha podido conservar la memoria de las cosas pasadas, que abarca no solo los hechos históricos, como señala Alfonso X, sino todo el saber. El anónimo crea-

dor del *Libro de Alexandre* mostrará su admiración por Gautier de Châtillon, cuyo *Alexandreis* será su principal fuente, junto a la *Historia de Preliis* y el *Roman d'Alexandre*, pero no lo denominará *auctor*. El término lo reserva para los clásicos, objeto de estudio del joven Alejandro («de cor sé los actores», 40c), y para los difundidores de fábulas mitológicas, como Ovidio («Miénbrame que solemos leer en un actor /que tornose Nïobe en piedra por dolor, / Filis tornó en árbol por el su buen señor», 2390abc), mientras él se califica con falsa modestia de «escrivano» (5d) o, como hará Berceo, de «versificador», «trobador», «dezidor», «entendedor de la Virgen» o «juglar», términos que inciden en la transmisión oral, pero nunca «autor». Esta actitud respetuosa disminuirá conforme se incremente la conciencia de su propia maestría, para convertirse en un subterfugio, al amparo del cual se pueden exponer las opiniones más atrevidas, como testimonian estos burlones versos de Juan Ruiz, citando a Aristóteles: «Si lo dexiés de mío, sería de culpar; / dízelo grand filósofo, non só yo de rebtar ['reprender']» (72ab).

DE DIOS, PRIMER «AUCTOR», A ALFONSO X COMO «AUCTOR PRINCIPALIS»

En una cultura como la medieval, en cuya cúspide suele situarse la teología, todo remite en última instancia a un modelo religioso. El *Auctor* por excelencia es Dios, artífice de los libros sagrados con su «dedo» divino (Ex. 31,18); a partir de la tópica equivalencia entre las Escrituras y el mundo, toda la Creación es metafóricamente un libro, «escrito» también por el mismo dedo, al tiempo que sus criaturas corresponden a palabras o signos que deberán interpretarse. También desde los Santos Padres se generaliza la idea de que el texto bíblico, primera *auctoritas*, comporta múltiples significados, expuestos de forma clara por Santo Tomás, en sus *Quaestiones Quodlibetales* y en la *Summa Teológica*:

> Luego aquella primera significación, por la que las palabras significan las cosas, pertenece al primer sentido, que es el *sentido histórico o literal*. Pero aquella significación por la que las cosas significadas por medio de las palabras significan además otras cosas, se llama *sentido espiritual*, el cual se funda en el literal y lo supone. Mas este sentido espiritual se divide en tres partes ... Pues en cuanto que las cosas de la vieja ley significan las de la nueva, se trata del *sentido alegórico*; mas en cuanto que las cosas que son hechas en Cristo, o en las que significan a Cristo, son signo de las que debemos hacer, se trata del *sentido moral*; mas en la medida en que significan las cosas de la gloria eterna, se trata del *sentido anagógico* (I, *q.* 1, *a.* 10).

En un primer nivel solo se reconoce el sentido histórico, o literal, y el espiritual, este subdividido en tres, moral o tropológico, alegórico o tipológico y anagógico, orientados a dos fines: el buen creer y el buen obrar (→ 45). Al último se encamina el sentido moral; el sentido alegórico o tropológico toma el Antiguo Testamento como prefiguración del Nuevo, y la suma de ambos significa la Iglesia triunfante, propiciando el sentido anagógico. Jerusalén, por ejemplo, alude en el sentido literal a una ciudad palestina, en el moral, al alma del justo, en el alegórico, a la Iglesia militante, y en el anagógico, a la Jerusalén celestial. Esta teoría se memoriza en la escuela mediante versitos populares como los citados por Nicolás de Lyra (1330), reproducidos en la *Biblia Políglota Complutense*: «la letra enseña los hechos; lo que has de creer, la alegoría. El sentido moral, qué has de hacer, a dónde te diriges, la anagogía» (*Littera gesta docet; quid credas allegoria. / Moralia quid agas, quo tendas, anagogia*).

Desde la exégesis bíblica a la enseñanza escolar, el hombre medieval se acostumbra a ver en los textos diferentes sentidos —principios acentuados en España por la influencia de la tradición judía—, lo que desde una perspectiva literaria adquiere gran importancia. En unos casos, puede ser el propio autor quien guíe al lector y le ayude a «quitar la corteza» y entrar en el meollo, como hará Gonzalo de Berceo en su Introducción, o quien le advierta

para que sepa encontrar el fruto escondido, como dirá el prólogo del *Zifar* o repetirá con insistencia Juan Ruiz. En otros casos, los glosadores o comentadores aplicarán a los textos literarios este método hermenéutico, pensado en un principio solo para la exégesis bíblica. El recurso no estará exento de polémicas, como explica con detalle la primera parte de un sermón castellano, de atribución dudosa. A la cuestión de «si es cosa propria a la sacra Scriptura que use de cuatro sentidos: literal e moral, alegórico e anagógico; o si por ventura conviene a otra sciencia la tal manera de exposición e non solamente a ella», el autor (¿Vicente Ferrer?) afirma que esta manera expositiva «solo pertenece a la sacra Scriptura». Los llamados prehumanistas castellanos, a la zaga de Dante y Petrarca, aplicarán estas técnicas a sus obras; por ejemplo Villena, cuyas *Glosas* a la traducción de la *Eneida* implicaban también una interpretación literal, realizará una «exégesis mitológica» en *Los doce trabajos de Hércules*. La obra, redactada primero en catalán (1417) y traducida poco después al castellano para Juan Fernández de Valera, se divide en doce capítulos, cada uno de ellos subdividido en cuatro partes: historia (sentido literal), alegoría, verdad (interpretación histórica) y aplicación moral (→ 46).

La consideración de Dios como *Auctor* obligó a los exégetas bíblicos a interpretar figuradamente el pasaje citado, creando una distinción entre un *Auctor principalis* y otro *instrumentalis*, categoría en la que se englobarían los escritores humanos encargados de ejecutar la voluntad divina. La consideración de Dios como *Auctor* o *Actor*, como le llama Gonzalo de Berceo en sus *Loores de Nuestra Señora* («¡El actor de tod'esto laçra por mis peccados!», *Loores*, 87d), permite a Alfonso X, vicario divino en la tierra, explicar su papel en el *scriptorium* regio. Como es sabido, el monarca presidía un equipo formado por gran número de colaboradores, algunos quizá fijos y otros esporádicos, traductores, redactores, glosadores, músicos, etc. Desde mediados del siglo pasado se ha venido estudiando, con mayor o menor fortuna, el método de trabajo de las escuelas alfonsíes y el papel reservado al rey, aspectos complejos para los que hay que contar con los manuscritos conservados, que

permiten en algunos casos identificar las etapas de redacción, y con sus afirmaciones en prólogos o colofones en los que se atribuye o reserva ciertas tareas. Pero dejando por ahora este proceso, de acuerdo con lo anteriormente expuesto, los escritores que optan por la lengua romance asumen situarse en un plano de inferioridad frente a los *auctores*, como indican, real o fingidamente, en los prólogos, lo que no es el caso de Alfonso.

> Así como dixiemos nós muchas vezes, el rey faze un libro, non porque l'el escriva con sus manos, mas porque compone las razones d'él, e las enmienda e yegua ['iguala'], e endereça, e muestra la manera de cómo se deven fazer, e de sí escrívelas qui él manda; pero dezimos por esta razón que el rey faze el libro. Otrossí cuando dezimos: el rey faze un palacio o alguna obra non es dicho porque lo él fiziesse con sus manos, mas porque l' mandó fazer e dio las cosas que fueron mester pora ello; e qui esto cumple aquel á nombre que faze la obra, e nós assí veo que usamos de lo dezir.

En este pasaje tantas veces citado de la *General estoria* (→ 1), el monarca se plantea la cuestión autorial de manera indirecta, como un símil para otro problema más complejo:

> d'estas palabras avedes oído en el començamiento d'este capítulo, como dixo Nuestro Señor que él las escrivié; e aquí dize en el XXXIIII capítulo del *Exodo* que las mandó escribir a Moisén ... e semeja que son contrallas estas razones. E sobre esta contralla fabla maestre Pedro e departe d'esta guisa: diz que todo es bien dicho, et que podemos entender e dezir que compuso Nuestro Señor las razones de los mandados, e que ovo del auctoridad e el nombre dend, por que las mandó escribir, mas que las escribió Moisén.

El capítulo introduce una sección basada en la Biblia, en la que se suscita la conocida duda sobre quién escribió las Tablas de la Ley: ¿Moisés o Dios? La respuesta, retomada de Pedro Comestor (h. 1100-1179), está clara: la Iglesia atribuye los libros sagrados a Dios, ya que El compuso las razones, pero Moisés escribió a su dictado.

Con esta explicación, Dios, Supremo Autor, y Alfonso X quedan equiparados y conceden distinta autoridad a unas obras, ejecutadas por otros participantes materiales o secundarios, que, en el caso del rey Sabio, serían sus numerosos colaboradores. El paralelismo puede hacerse también extensivo al resultado; por lo tanto la *General estoria*, a la que se ha aplicado el discutido marbete de «Biblia historial» por abarcar un periodo cronológico similar, se asemeja a los libros del Antiguo Testamento y en ambos procesos tanto el rey como Dios no se encargan de «escribir el libro con sus manos», sino de autentificarlo («ovo del auctoridad») con su poder regio o divino y de encargar quien lo haga; para ello buscarán las personas adecuadas que a ras de tierra realicen la compilación. La fórmula, «fiz...fazer» («fiz ende fazer este libro», *General estoria*, I, prólogo, o «fezimos», «compusimos», con plural mayestático), habitual en los documentos jurídicos, describirá su tarea en las obras jurídicas, históricas o poéticas, vinculadas directamente a él; por el contrario, para las traducciones recurrirá a la tercera persona («mandó fazer»). Su hijo, Sancho IV, adopta en el prólogo a los *Castigos* una expresión más matizada, en la que señala la autoría compartida: «con ayuda de científicos sabios ordené e fize este libro» (p. 73). En el interior (capítulos XV, XIX, XLVI), así como en el colofón, la simplifica a «nós el rey don Sancho que fezimos este libro», que uno de los manuscritos (BNM, ms. 6559) apostilla «E nós el rey don Sancho, el autor por la gracia de Dios, que fezimos este libro».

EL «AUTOR» EN LENGUA VULGAR: DE LA ANONIMIA VOLUNTARIA A LA FIRMA DEL TESTIGO

En la literatura latina medieval los responsables de compilaciones o comentarios, aun sabiendo que su labor no era asimilable a la de los *auctores* del pasado, buscaron las vías para dejar su nombre a la posteridad, incluso recurriendo a curiosos subterfugios; así, por ejemplo, el dominico Arnoldo de Lieja (m. 1345), autor del *Alphabetum Narrationum* (1308), lo encubre en la inicial de cada frase del inte-

rior del prólogo. Muy interesante es el orgullo como creador, combinado con falsa modestia, que denota Cesáreo de Heisterbach, monje cisterciense de la primera mitad del siglo XIII, y compilador, entre otras obras, del *Dialogus miraculorum* (1219-1223). En su prólogo señala *quia cum dictantis nomen paggina supprimit, detrahentis lengua citrus deficit et aerescit* («para que así, no apareciendo en lo escrito el nombre del que habla, más pronto enmudezca y se seque la lengua del detractor»), pero parece que no desea renunciar a la gloria que espera por su trabajo, porque, acto seguido, añade: *Attamen qui nomen Rius scire desiderat, prima distinctionum elementa compingat* («No obstante, si alguien desea saber su nombre, fíjese bien en la primera letra de las distinciones»); en efecto, el libro se ordena en doce distinciones en cada una de las cuales se lee: *Cesarii munus* («obra de Cesáreo»). El mismo autor dirigió al final de su vida una *epistola catalogica* a su abad, en la que enumera las obras que ha compuesto, precisa el título, el *incipit* y el destinatario, y de nuevo propone al lector descubrir su nombre (*nomen dictantis*) por el acróstico de los libros citados. Tanto esfuerzo en su relación nos recuerda al de don Juan Manuel, con similar resultado: de las treinta y seis obras que el cisterciense dice haber escrito solo se han conservado cuatro. Así llegamos al acróstico más famoso de la literatura medieval española («El bachiller Fernando de Rojas acabó la Comedia de Calisto y Melibea e fue nascido en la Puebla de Montalbán»), a través del cual averiguamos no solo el nombre del autor y sus estudios, sino también su lugar de nacimiento y el título de la obra; pese a que «quiso celar y encubrir su nombre», tampoco renunció a la parte de fama que le correspondía.

Hasta llegar a Fernando de Rojas hay un largo camino. Los primeros escritores en lengua romance parten de una situación de inferioridad, circunstancia que puede estar en el origen de la anonimia voluntaria de muchas obras medievales, afirmación que conviene matizar. Si dejamos a un lado la poesía tradicional, la épica o el romancero, patrimonio de la comunidad y conservados en la memoria del pueblo, la anonimia de otras obras puede obedecer a varias causas, entre ellas a las condiciones de su transmisión. La

copia manuscrita, a diferencia del impreso, no exige la indicación del nombre del autor del texto al tratarse muchas veces de un encargo preparado dentro de un estrecho círculo; desconocido fuera de este circuito, resulta innecesaria la mención autorial. En la tradición hispánica los tempranos ejemplos de obras vinculadas a un nombre no están exentos de problemas y suscitan dudas sobre la autenticidad de la atribución y la tarea llevada a cabo por el «firmante».

El punto de partida, no siempre fiable, está unido al verbo de la acción desempeñada: si SCRIBERE equivalía a copiar, por lo general, el verbo latino FACERE, y sus derivados románicos, se reservaban para la tarea intelectual, propia de quien reivindica su labor, aun basándose en textos previos. Según esto, el final del manuscrito P del *Libro de Alexandre* («Si queredes saber quien fiz' este ditado, / Gonçalo de Berceo es por nonbre llamado», 2675ab), permitiría atribuirle a Berceo la paternidad del *Libro*, algo en lo que la mayoría de los críticos, atendiendo a razones de estilo, técnicas de composición, etc., no están de acuerdo. En el *Libro de Alexandre* existe una «voluntad de autoría», visible en numerosos comentarios en primera persona. El anónimo creador desde el prólogo anuncia su intención sin someterse a sus fuentes («Quiero leer un livro d'un rey noble, pagano», 5a), afirma su voluntad de abreviar o alargar la materia, expresa a veces sus dudas sobre la veracidad de lo narrado y su turbación por el final del héroe (2627) y se siente capaz de completar lo que su modelo principal dejó de contar por cansancio («Pero Galter, el bueno en su versificar, / sediá ende cansado e queriá destajar, /dexó de la materia mucho en es logar; / cuando lo él dexó, quiérolo yo contar», 2098). Es muy consciente de su trabajo, aunque no deje inequívocamente su nombre unido a su obra, pero se proyecta sobre los eclesiásticos: «somos los simples clérigos errados e viciosos / los perlados mayores, ricos e desdeñosos» (1824ab).

En el siglo XIII son raras las excepciones, que deberían explicarse en cada caso por la tradición literaria del texto, como ocurre con el colofón de la *Razón de amor*. Este enigmático poema de la primera mitad del XIII se cierra con tres versitos en los que se su-

perponen los datos del supuesto autor con los irónicos deseos del copista: «Qui me scripsit scribat, / semper cum Domino bibat. / Lupus me feçit, de Moros». El ambiguo *explicit* latino contiene un juego de palabras al sustituir el tradicional VIVAT ('que viva'), habitual en otros colofones latinos (*Qui scripsit scribat, supra cum domino vivat*), por BIBAT ('que beba'), muy en consonancia con el contenido goliardesco del poema; es decir, el copista desearía beber siempre en compañía del señor. Ahora bien, ¿sería Lope, natural de Moros, en la frontera entre Castilla y Aragón, el autor del poema o solo un copista? De aceptar la primera opción, ¿lo podemos identificar con el poeta escolar y cosmopolita, viajado por Francia, Alemania y Lombardía, experto en lides amorosas («que siempre dueñas amó») que figura en el texto? El interrogante nos llevará a los complejos vericuetos de la subjetividad del autor medieval o a la supuesta condición autobiográfica de algunas obras, de la que seguidamente nos ocuparemos.

Por las mismas fechas Gonzalo de Berceo reitera su nombre vinculado a expresiones inequívocas de su labor, como en la conclusión de la *Vida de San Millán* («Gonzalvo fue so nomne qui fizo est' tractado», 489a), en la *Vida de Santo Domingo* («Yo Gonzalo por nombre, clamado de Berceo ... de fazer est trabajo ovi muy gran deseo», 757ac), en el *Poema de Santa Oria* («Gonçalo li dixieron al versificador / que en su portalejo fizo esta lavor», 205ab) o al frente de los *Milagros* («Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado», 2a). Si en el primer ejemplo la mención del nombre nos recuerda las *vidas* y *razós* de los trovadores provenzales, en el segundo la reivindicación viene condicionada por su temática hagiográfica. La autoridad procede de una fuente latina, bien sea la *Vita beati Aemiliani* de San Braulio, la *Vita Dominici Silensis* de Grimaldo, la *Vita* del monje Munio o los *miracula*, a la que Berceo alude reiteradas veces, denominándola el «dictado», el «escrito» o la «leyenda». Su labor ha sido de intérprete o traductor, entendido este último término en el sentido medieval de quien actualiza, adapta y da nueva forma a un texto preexistente, escrito en «encerrado latino» (*Vida de Santo Domingo*, 609c) y ahora vertido en «román paladino» (*Vida de Santo*

Domingo, 2a), pero la incorporación de su nombre es también una garantía de que todo lo anterior es verdad.

Su autorreferencia equivale a la «firma del notario», profesión que le atribuye el colofón del manuscrito de París del *Libro de Alexandre*, quien da fe de que lo relatado transcurrió como se refiere, vidas de santos o milagros de la Virgen, sucesos «fuera del orden de la natura». Su presencia sirve de aval, de la misma manera que los predicadores pueden fingirse testigos de lo que acaban de contar; quizá la temática profana de otras obras del «mester», dedicadas a la biografía de reyes paganos (bien sea Alejandro de Macedonia o Apolonio de Tiro) o de un conde castellano (Fernán González), no requiere ser «autentificada» mediante la fórmula jurídica escogida por Berceo.

LA RECONSTRUCCIÓN DE LA BIOGRAFÍA

La existencia de un nombre de autor no permite proyectar sobre la obra unos datos biográficos, pues en muchos casos apenas contamos con información fiable de su vida. Las causas son múltiples, entre ellas la confusión propiciada por el uso de un sistema de identificación, en apariencia arbitrario desde una perspectiva moderna. A los primeros nombres constituidos por lo general por el de pila y el lugar de origen (Gonzalo de Berceo) o por un apodo familiar, como los Infantes de la Cerda (llamados así por tener mucho vello), le sigue ya desde finales del XIV la generalización del apellido hereditario entre ciertos grupos sociales, lo que tampoco facilita la individualización del personaje. Entre los nobles el signo inequívoco del linaje sigue siendo el escudo de armas, pues el apellido ni siquiera a mediados del XV ha adquirido total estabilidad: los sucesores podían adoptar el de la rama paterna o materna. Los hijos del Marqués de Santillana encarnan un caso paradigmático: unos adoptan el apellido paterno, Mendoza, otros el de la abuela paterna, Vega, y uno el materno, Figueroa. Don Iñigo López de Mendoza, hijo de Diego Hurtado de Mendoza y de Leonor de la

Vega, se casó con Catalina de Figueroa, hija de Lorenzo Suárez de Figueroa. Sus hijos se denominan Diego Hurtado de Mendoza, Iñigo López de Mendoza, Pedro Hurtado de Mendoza, Pedro González de Mendoza, Juan Hurtado de Mendoza, Mencía de Mendoza, María de Mendoza, Pedro Laso de la Vega, Leonor de la Vega y Lorenzo Suárez de Figueroa.

La ausencia de libros sacramentales de bautismo, cuyo uso no se reglamentó hasta el Concilio de Trento, y las numerosas homonimias han originado la confusión entre los diferentes Diego de San Pedro, Juan de Flores o Alfonso de la Torre. Ante la ausencia de datos externos no siempre fiables, queda acercarse a los textos, con el peligro de confundir las posibles alusiones biográficas con la vida del autor. En la Edad Media es muy difícil encontrar una obra íntegramente escrita desde el Yo personal, pues estamos en una época en la que la individualidad se proyecta sobre unos esquemas más genéricos, religiosos, estamentales, profesionales, familiares, etc.; esto no impide reconocer en ciertos momentos lo que algunos críticos han llamado «segmentos autobiográficos» y otros han calificado de «escritura subjetiva» o de «voz personal». Berceo no puede identificarse con el peregrino mariano ni Juan Ruiz con su homónimo personaje, pero se descubren huellas muy tempranas de reflexión acerca del Yo entre sus versos, al igual que entre las páginas de López de Ayala y, sobre todo, en don Juan Manuel, uno de los autores más propensos a incluir detalles personales en su obra. La excepcionalidad de su caso reside en la abundante documentación conservada —también resultado de su condición social e importancia— que nos permite seguir con precisión sus pasos, pero además con frecuencia en sus textos alude a detalles autobiográficos, comenta episodios de su niñez o de su infancia, menciona, elogia o resume sus obras, etc. Esto ha propiciado posturas antitéticas, desde la credulidad de la crítica decimonónica hasta el escepticismo sobre estas interferencias entre vida y literatura, pasando por posiciones intermedias. Ahora bien, basta con leer el comienzo del ejemplo 3 en *El conde Lucanor* para pensar que escuchamos la voz del autor, quien rememora su pasado belicoso:

> Vós sabedes muy bien que yo non só ya muy mancebo, et acaesciome assí. Que desde que fuy nacido fasta agora, que siempre me crié et visqué ['viví'] en muy grandes guerras, a vezes con cristianos et a vezes con moros, et lo demás siempre lo ove con reys, mis señores et mis vecinos (pp. 28-29).

Sin entrar ahora en el complejo mundo de los elementos autobiográficos en la producción juanmanuelina, sin duda en ciertos pasajes afloran sus experiencias vitales. Es muy probable, por ejemplo, que su afición cinegética le llevara a ensayar el «ungüento blanco» para curar a los halcones heridos, de lo que se jacta en su *Libro de la caza* (p. 575), o que aliviara su insomnio oyendo leer. Sin embargo, sus afirmaciones no quedan subordinadas a la fidelidad histórica ni se incorpora lo personal sin elaborarlo para sus propósitos: en el *Libro de las tres razones* bajo la cobertura de una crónica linajística la tergiversación de los hechos relatados está más cerca de la moderna «novela histórica» que de las historias de familia.

La intencionalidad con la que inserta datos personales o de su entorno próximo tampoco debe llevarnos a negar sistemáticamente la veracidad de los mismos. Un caso paradigmático puede ser, en el *Libro de los estados*, los comentarios que Julio transmite al infante acerca de su amigo don Johán y de su crianza desde la más tierna edad:

> Díxome que una vez que l'adoleciera aquella su ama, et que l'ovo a dar leche de otra muger, et por ende, que l' dizía su madre muchas vezes que si en él algún bien oviese, que sienpre cuidaría que muy grant partida d'ello era por la buena leche que oviera mamado; et cuando non fiziese lo que devia, que siempre ternía que era por cuanto mamara otra leche que non era tan buena (p. 197).

Es muy probable que estas líneas reflejen un suceso real, recogido por el autor, como otros muchos, de la tradición oral familiar, pero, a su vez, la historia no deja de ser una exhibición de falsa modestia. Si por la vía paterna y por los designios de su nombre propio se relaciona con la divinidad, las imperfecciones de su condición

humana habría que atribuírselas al ama desconocida y circunstancial que le amamantó en una ocasión. En síntesis, las obras de don Juan Manuel están lejos del género autobiográfico, término que, al menos en su sentido moderno, es difícilmente aplicable a un texto medieval; sin embargo, están impregnadas de un Yo que deberá relacionarse con su personalidad, su orgullo nobiliario y con el papel que desempeña la literatura en su vida.

Algunos de estos rasgos se perciben en el texto anacrónicamente conocido como las *Memorias* de Leonor López de Córdoba, presentado en primera persona como un relato retrospectivo de una parte de su existencia (→ 53). La única superviviente de un linaje destruido por los Trastámara, debido a la fidelidad de su padre, el maestre don Martín López de Córdoba, al rey Pedro I de Castilla, asesinado en Montiel por el futuro Enrique II, no puede dejar de recordar los servicios prestados por su familia a la monarquía y más ahora que reina una descendiente de aquellos a quienes su padre pretendió salvar, doña Catalina de Lancaster. Dictaría para ello a un escribano público un «relato en primera persona» proyectado sobre distintos géneros literarios (crónica particular, *exemplum*, confesión, etc.), pero sobre los que predominan sus componentes notariales, que asimilan el documento a una «carta de presentación» o a un «memorial». Pese a la garantizada veracidad de sus palabras, Leonor manipula y tergiversa los sucesos de su vida para adecuarlos al modelo moral y hagiográfico que pretende seguir.

Los riesgos de reconstruir la biografía de los autores a partir de sus textos se acentúan en la poesía cancioneril y la ficción sentimental, géneros propicios para la expresión de la intimidad aparente. Todo ello contribuye a la creación de legendarias biografías amorosas que explican los doloridos versos a partir de unos incidentes dignos de tal sufrimiento, siguiendo el esquema de *vidas* y *razós* provenzales. El autobiografismo de la ficción sentimental, heredero de la vieja tradición literaria de las seudoautobiografías amorosas popularizadas en Europa, cuyos ecos paródicos resuenan en el *Libro de buen amor*, propició también la confusión de sus lectores, quienes pensaban que el narrador contaba experiencias personales.

Los gallegos Macías y Rodríguez del Padrón constituyen casos paradigmáticos. Carecemos de datos seguros sobre la biografía del trovador Macías, uno de los primeros poetas de cancionero, algunos de cuyos versos galaicoportugueses se recogen en el *Cancionero de Baena*. En ellos combina el deseo de morir como final para el desamparo amoroso y el amor no correspondido («Quen en cárcel sol ['suele'] biver / en cárcel deseja morer», *C. de Baena*, p. 545). A partir de estos tópicos nace un mito poético ya en el siglo XV, cuyos ecos llegan hasta Larra, y cuyo germen parte de la ficción sentimental, en especial del *Siervo libre de amor* de Rodríguez del Padrón y de la *Sátira de infelice y felice vida* de don Pedro de Portugal. Su nombre es habitual en las enumeraciones de amantes célebres o en los «infiernos de enamorados», debido a una supuesta biografía trágica, sintetizada en una glosa del condestable don Pedro:

> Natural de Galisia, grande e virtuoso mártir de Cupido, el cual, teniendo robado su corazón de una gentil e fermosa dama, asás de servicios le fiso, asás de méritos le mereció. Entre los cuales, como un día se acaeciesen amos ir a caballo por una puente, así quiso la varia ventura que, por mal sosiego de la mula en que cabalgaba la gentil dama, voló aquella en las profundas aguas. E como aquel constante amador ... lo viese, aceleradamente saltó en la fonda agua ... e la tomó ado andaba medio muerta.

El amor surge a primera vista tras el rescate, pero la dama se casará con otro, lo que no impedirá que el trovador la siga amando con pasión hasta que un día la reencuentre. Macías le rogará entonces que se apee de su montura, a lo que ella aceptó, pero después le ordenó que cabalgase de nuevo para no ser hallada por su marido, mientras él quedó adorando sus huellas.

> E luego ella partida, llegó el marido e visto así estar apeado en la meitad de la vía a aquel que non mucho amaba, le preguntó qué allí fasía. El cual respuso: «Mi señora puso aquí sus pies, en cuyas pisadas yo entiendo vevir e fenescer mi triste vida».

El marido, lleno de celos, «con una lança le dio una mortal ferida» (pp. 97-98).

Juan Rodríguez del Padrón proyectó su Yo enamorado sobre la figura de Macías, tanto en sus versos como en el *Siervo libre de amor*. En los *Siete gozos de Amor* expresa su voluntad de morir igual que él y yacer ambos en la misma sepultura: «Si te plaze que mis días / yo fenesca malogrado / tan en breve, / plégate ['ten a bien'] que con Macías / ser meresca sepultado. / Y dezir debe / do la sepultura sea: / "Una tierra los crió, / una muerte los llevó, / una gloria los possea"» (*Canc. general*, II, 151). En la *Estoria de dos amadores*, solo Macías triunfa en la prueba de la lealtad amorosa, donde tantos otros han fracasado.

Esta fusión con el trovador gallego, cuya vida habría transcurrido casi cien años antes, hizo que muchos los creyeran contemporáneos y alimentó también su leyenda, originándose desde el mismo siglo XV una biografía acorde con su obra, culminada en una novelesca recreación que circulaba en la segunda mitad del XVI y publicó Pedro José Pidal en 1839. Según esta supuesta biografía, la reina de Castilla, «moza y hermosa en gran manera», le remitió en secreto una carta amorosa con una cita nocturna, que él mostró a un amigo. Durante varios meses acudió a los encuentros con la misteriosa dama sin saber de quién se trataba y, tras mucho insistirle para que se identificara, acordó que en las fiestas de San Pedro saldría con algún objeto que el poeta le diera y así poder reconocerla. Él le entregó una cinta encarnada y ella le prometió llevarla en el pelo, como así hizo, pero al verse descubierta por el amigo del poeta, decidió finalizar esta relación, ordenándole que partiera del reino, lo que hicieron ambos no sin antes hacerle llegar la famosa cantiga «Bive leda, si podrás / e non penes atendiendo, / que segund peno partiendo, / non espero que jamás / te veré nin me verás».

En la corte parisina, donde se asentaron los dos jóvenes, también el poeta mantuvo amores con la reina francesa, pero como pasaron «cosas notables» de las que la dama quedó embarazada, tuvieron que proseguir viaje hasta Inglaterra, siendo asesinado en Calais por unos caballeros franceses. La cantiga citada se ha consi-

derado la despedida de la reina doña Juana, esposa de Enrique IV, quien como respuesta le habría dirigido estos versos, que forman parte del reducido número de poemas de atribución femenina: «Verdadero amigo mío, / pues que te partes d'España». Como en otras ocasiones las notas y rúbricas de los manuscritos incorporan las circunstancias de composición de ambos poemas, pero ahora añaden otra variante más piadosa de la leyenda: «Respuesta de la reina doña Juana a Juan Rodríguez del Padrón» a la cantiga que «fizo Juan Rodríguez del Padrón cuando se fue a meter fraire, en despedimiento de su señora».

Razones cronológicas hacen bastante inverosímil esta identificación, en la que subyace una interesada propuesta de desprestigio para la reina, aunque según otra tradición su enamorada habría sido doña María, esposa de Juan II. Pronto, al igual que Macías, se convierte en personaje literario, paradigma de desgraciados amores, y como tal aparece citado en el *Amadís de Grecia* de Feliciano de Silva o en la segunda *Celestina*. Resulta difícil deslindar los estratos y certezas de una tradición interesada, pues de nuevo la ausencia de datos contrastados impide distinguir las posibles interferencias entre vida y literatura. Solo nos consta su vinculación con el cardenal don Juan de Cervantes y su ingreso en la Orden de San Francisco, para lo que tuvo previamente que renunciar a los numerosos beneficios eclesiásticos de los que disfrutaba en la diócesis de Santiago. De todo ello hay testimonios en algunas bulas papales, pero el resto pertenece al personaje que acabó devorando al escritor.

AUTORES Y AUTORAS: PRIMERAS REFLEXIONES SOBRE EL PROCESO CREATIVO

Estos autores sin nombre y de biografías tergiversadas raras veces se muestran como tales, con plena conciencia autorial y orgullo creativo, hasta finales de la Edad Media, si bien se trata de un proceso discontinuo y desigual, incluso en la misma época. Pese a las diferencias existe un nexo común: la consagración a las letras susci-

ta recelos y críticas entre quienes no entienden, o aceptan, la dedicación a algo ajeno al estamento o a la condición femenina, pero sus autores defienden su derecho a ocuparse de la literatura, con distintas estrategias.

En la literatura castellana medieval escasean los textos en los que un escritor reflexiona sobre su labor; de ahí la excepcionalidad del denominado *Prólogo general* de don Juan Manuel, en el que a través de un estilo grave enuncia un pensamiento universal:

> Así commo ha muy grant plazer el que faze alguna buena obra, señaladamente si toma grant trabajo en la fazer, cuando sabe que aquella su obra es muy loada et se pagan d'ella mucho las gentes, bien así ha muy grant pesar et grant enojo cuando alguno, a sabiendas o aun por yerro, faze o dize alguna cosa por que aquella obra non sea tan preciada o alabada como devía ser.
>
> (*Conde Lucanor*, p. 3.)

Se contraponen elementos positivos (*plazer*, *muy loada*, *se pagan*, «se alegran») y negativos (*grant pesar*, *grant enojo*, *non tan preciada o alabada*). El eje de ambas cláusulas pasa por la intervención de *alguno* que, de forma voluntaria o involuntaria, invierte el signo del proceso, de más fácil interpretación a partir del resto del *Prólogo*. Desde el inicio el noble castellano recalca la búsqueda del reconocimiento de los lectores y sus alabanzas, dado el gran esfuerzo que le han supuesto y la calidad de sus textos. Da por seguro que se copiarán con reiteración, pero teme que entre él y su público se interponga *alguno* que eche por tierra sus aspiraciones. Para explicar la idea claramente recurrirá, como recomendaban las retóricas, al uso de un cuento, «El zapatero y el trovador» (→ 49), con el que ejemplifica el disgusto de un artista cuando ve deturpada su obra. La identificación de nuestro autor con el protagonista de la historia es un rasgo más de orgullo, pues este era «muy grant trobador e fazié muy buenas cantigas a maravilla»; por el contrario, los copistas se equiparan a un trabajador manual, un zapatero que «dezía tan mal erradamente tan bien las palabras commo el son». Por último, la sentencia del rey en la que otorga la razón al trovador revaloriza la creación literaria.

Don Juan Manuel reelabora una historia tradicional, recogida con variaciones desde la Antigüedad, pero la ubica en Perpiñán en tiempos del rey aragonés Jaime I, cuya corte fue un gran centro de literatura en romance, en algún aspecto comparable con la de Alfonso X; así se trasluce su añoranza por una época en la que los monarcas protegían a los artistas, frente a los años duros que le han tocado vivir. Para conjurar estos males anuncia la composición de un volumen «que yo mismo concerté», en el que figuran las obras escritas hasta entonces. Este ejemplar «emendado en muchos logares de su letra», quedaría depositado en un convento de los dominicos en Peñafiel, fundado por él mismo, donde pediría ser enterrado, y supone su consagración como *auctor*. Ya que no puede evitar los errores de copia, invita al lector a examinar el «exemplar autorizado» antes de culparle por los fallos, aunque a pesar de sus cautelas, el famoso códice desapareció en un incendio.

La custodia de textos en espacios sagrados parecía una manera de preservarlos de los avatares del tiempo, al igual que ensalzaba la memoria de lo custodiado; recuérdese la extraordinaria biblioteca de la catedral de Toledo inventariada desde el siglo XIII, con libros ajenos a las disciplinas eclesiásticas, del mismo modo que en el XIV resulta habitual la construcción de un aposento específico para la conservación de una biblioteca personal, regia o familiar, en una institución religiosa, trátese del panteón del monasterio de Poblet de tiempos de Pedro el Ceremonioso (1340) o del sepulcro del cardenal Pérez Calvillo en Tarazona (Zaragoza), muerto en 1391, y posiblemente de Juan Fernández de Heredia; en el siglo siguiente, por ejemplo, don Pero Niño deja en su testamento instrucciones muy precisas para que el *Victorial* «lo pongan en la sacristía mia de la iglesia de la mi villa de Cigales en el arca del tesoro de dicha iglesia» (*Victorial*, p. 19).

Las cautelas de don Juan Manuel, inusitadas dentro del panorama hispano, no resultan extrañas si las proyectamos sobre la literatura latina, donde se recogen quejas similares con frecuencia. También Petrarca trató de evitar la corrupción producida por los copistas, para lo que propuso el «libro de autor», realizado de modo

autógrafo, libre por tanto de sus errores; en ambos casos el recurso al texto «concertado», concordado, nos recuerda a la autentificación del ejemplar universitario, pese a que don Juan Manuel se mueva al margen de estos círculos letrados. El interés de los autores por controlar la difusión de sus obras, y las quejas por la manipulación de las mismas, ya está asociado a un tipo de transmisión en la que prima la letra sobre la voz, pero también al deseo de que se reconozca su autoría y no se deturpen sus textos.

En la literatura castellana volvemos a encontrar unos desvelos similares a finales del siglo XV: el intento de impedir la fluctuación textual movió a Juan del Encina a compilar su poesía y disponerla para la imprenta en 1496. Por lo que se deduce de sus palabras, los versos habían circulado de forma manuscrita y las sucesivas copias los habrían corrompido e incluso se habrían atribuido a otros autores; de ahí la insistencia de las rúbricas en señalar casi de forma obsesiva la autoría («Juan del Enzina contra los que dizen mal de mugeres», «Juan del Enzina a una dama...», etc.); de todo ello se lamenta en el *Prohemio* dirigido a los duques de Alba, donde explica las razones por las que editó su *Cancionero*:

> Y también porque andavan ya tan corrompidas y usurpadas algunas obrezillas mías, que como mensajeras avía embiado adelante, que ya no mías mas agenas se podían llamar, que de otra manera no me pusiera tan presto a sumar la cuenta de mi lavor y trabajo, mas no me pude sofrir viéndolas tan mal tratadas, levantándoles falso testimonio poniendo en ellas lo que yo nunca dixe ni me passó por pensamiento.

Este cuidado supone también confiar en su actividad escritora, que suscita siempre las críticas de unos y otros. Don Juan Manuel se aplica los consejos que expuso en el segundo ejemplo de *El conde Lucanor*, para manifestar en el *Libro infinido* que desea continuar su camino, pues su actitud no va en contra de la dignidad de su estado:

> Et comoquier que yo sé que algunos profaçan ['me censuran'] de mí porque fago libros, dígovos que por eso non lo dexaré; ca quiero

crer al exiemplo que yo pus en el libro que yo fiz *de Patronio* en que dize que:

> Por dicho de las gentes,
> sol que non sea mal,
> al pro tened las mientes
> et non fagades ál.

> Et pues en los libros que yo fago ay en ellos pro ['provecho'] et verdad et non daño, por ende non lo quiero dexar por dicho de ninguno. Et los que d'ello profaçarán ['criticarán'], cuando ellos fizieren su pro et bieren que fago yo mi daño, estonce deven ser creídos que fago lo que me non cae ['conviene'], de fazer libro. Ca devedes saber que todas las cosas que los grandes señores fazen, todas deven ser guardando primeramente su estado et su onra. Mas, esto guardado, cuanto más an en sí de vondades, tanto son más complidos. Ca bien cred que grant mal es al grant señor cuando son contadas las sus vondades, et grant su bien es cuando son contadas las sus tachas. Et pues, yo tengo que, maguer en mí aya muchas menguas, que aún fasta aquí non he fecho cosa por que se mengüe mi estado, et pienso que es mejor pasar el tiempo en fazer libros que en jugar los dados o fazer otras viles cosas.
> (*Infinido*, pp. 176-177.)

Don Juan Manuel se defiende de unas críticas imprecisas, de quienes le reprochan perder el tiempo, dedicándose a una actividad más propia de los clérigos letrados que de la nobleza. A ellos responde con la contraposición entre *fazer libros/jugar a los dados o fazer otras viles cosas*, lo que implica que su literatura es una afición honesta que ocupa sus ratos libres, sin menoscabo de las obligaciones nobiliarias. Todavía a mediados del siglo XV el cultivo de las letras seguía despertando muchos recelos, como ya hemos analizado; Santillana, desde una posición dominante en ambos campos, defenderá su equilibrio en el prólogo a sus *Proverbios*, cuando afirma, en célebre frase, que «la sciencia ['poesía'] non enbota el fierro de la lança ni faze floxa la espada en la mano del cavallero».

El camino de las escritoras para afirmar su autoría será mucho más dificultoso, por lo que ellas mismas a veces renuncian a rubricar sus obras, como Isabel de Villena (h. 1430-1490), mientras que sus lectores pondrán en duda la capacidad de una mujer para escribir, como le ocurrirá a Teresa de Cartagena (h. 1425-1475). Esta última procedía de un linaje ilustre, nieta de Pablo de Santa María, y cabe suponer que, siguiendo la tradición familiar, se formaría en un ambiente letrado, recibiría una excelente educación y tendría acceso a una buena biblioteca. De nada se vanagloria al justificar su razón para escribir: su recogimiento ha sido sobre todo el resultado del aislamiento físico que su sordera le ha producido y que quizás le privó de un matrimonio ventajoso, la aisló de parientes y amigos y también de los círculos literarios. El silencio de las voces le condujo finalmente a oír con claridad las del entendimiento y las del espíritu y, gracias a su paciencia, consiguió alcanzar un estado de felicidad y perfección que quiso compartir con los demás. Para ello decidió escribir la *Arboleda de enfermos*, un tratado en forma epistolar, como una vía para que su propia experiencia ayudara a otros que también han sufrido las tinieblas de la enfermedad.

La escritura no es el camino usado para convertirse en autoridad sino un modo de servir de consuelo espiritual para quienes tienen el cuerpo enfermo, ya que su sordera le imposibilita la comunicación oral. Esta actitud modesta se refuerza desde el prólogo con varias declaraciones de su rudeza, ignorancia y despreocupación por el estilo, tópicos que cobran un matiz bien distinto al estar escritos por una mujer, además religiosa. Por un lado, conectan con la nueva espiritualidad bajomedieval que aboga por una amonestación sencilla y emotiva, pero por otra parte son recursos retóricos bajo los que suele esconderse la autoría femenina, como también ocurre con la oración de Constanza de Castilla (→ 51). Funcionan como una estratagema para justificar por qué, siendo mujeres, se atreven a ejercer una tarea reservada por lo general a los hombres, dado que su escaso ingenio y falta de formación las incapacita para ella. En este y otros casos se trata de una declaración paradójica, dada la tradición intelectual de la familia de Teresa,

pero, al igual que otras autoras, se enfrenta a la tendencia generalizada que les niega el derecho a una voz propia.

Esta reivindicación se potenciará en su segundo escrito, *Admiración operum Dei*, cuyo título, inusualmente bilingüe, se refiere a la obra que Dios realiza al dotar a una mujer de ingenio para escribir. La obra responde a las críticas de algunos, «prudentes varones y hembras discretas», admirados no por la calidad o el contenido de la *Arboleda de enfermos*, sino por haber sido escrita por una mujer. Este breve tratado (→ 50) se convierte en una original reflexión sobre el proceso creativo, en el que ella misma explica el título —se trata de una admiración ignorante, frente a la admiración devota, que es la que despierta la obra divina—, y jugando de nuevo con la falsa modestia y la confesión de su incapacidad —recursos de *captatio benevolentiae*— explora los dos sentidos de las palabras maravilla-admiración. Los detractores deben recordar que todo es obra de Dios, tanto lo más usual (que los hombres escriban) como lo más extraño (que lo haga una mujer). Esto último causa maravilla, pero, aceptando que el entendimiento femenino es defectuoso y menor que el del varón, Dios puede reparar esa imperfección, si lo cree conveniente, y puede otorgar esta gracia a una mujer, aunque vaya en contra de su condición natural, haciéndola valerosa o inteligente; igual que le dio fuerzas a Judit para blandir la espada, le ha dado a ella capacidad para tomar la pluma; así ha podido escribir inspirada por Dios, quien, por la gracia de la enfermedad, ha permitido que su entendimiento se dirigiera hacia El. Su escritura es pues un don divino; por lo tanto, si es bueno admirar una obra de Dios, censurarla (como se ha hecho con su anterior libro) supone ofenderlo. Teresa defiende su tratado no con la vanidad de obtener reconocimiento literario alguno sino por la inspiración divina, desautorizando así a los varones que creen que el estudio y la escritura no corresponden a las mujeres.

Isabel de Villena (h. 1430-1490) mantiene puntos de contacto con Teresa. También pertenecía a un linaje ilustre, lo que le habría permitido ser educada con esmero, acceder a libros y moverse en unos círculos selectos, como la corte valenciana de doña María

—esposa de Alfonso el Magnánimo—, de la que era prima y sobrina y con quien pasó su infancia. Sin embargo, ingresó en la orden franciscana, en el convento de las Clarisas de la Trinidad de Valencia, del que llegó a ser abadesa desde 1462 hasta su muerte. El detonante para este alejamiento pudo estar en su linaje, pues, pese a descender de Jaime II y de Enrique II, era hija ilegítima de Enrique de Villena. Escribió su *Vita Christi* pensando en las monjas de su convento, lo que condicionaría su retórica sencilla y eficaz, próxima a la devoción emocional, propia de la teología franciscana. Ya desde el título lo anuncia: «Vita Christi en romanç, perquè los simples e ignorants puguen ['puedan'] saber...». A diferencia de Teresa, Isabel contaba con «voz propia», pues como abadesa tenía derecho a predicar en su convento, pero no firmó su obra, que llegó a la imprenta entregada por su sucesora, sor Aldonça de Montsoriu, acompañada de paratextos, materiales que abren y cierran el libro.

En el inicio se incluye una carta dedicatoria a la reina Isabel, firmada el 29 de marzo de 1497, en la que cuenta el interés de la reina por conseguir el manuscrito, si bien no explica las razones por las que optó por imprimir la obra; quizá era ya un camino más fácil que mandar hacer una copia o quizá se aprovechó del interés regio para conseguir franquear una barrera difícil: dar a las prensas una obra escrita por una mujer y religiosa. En esta carta explica las razones por las que Isabel no firmó («no volgue scriure lo seu nom en alguna parte de aquest libre» para evitar «los perills que la mundana laor porta»), un nombre que, sin embargo, su sucesora no deja de proclamar por tres veces: «Sor Isabel de Billena lo ha fet; Sor Isabel de Billena l'à compost; sor Isabel de Billena ab elegante i dolç stil l'à ordenat». Para finalizar incluye una «Causa de la conclusio e fi del present libre», en la cual alude al estilo («elegante») y al tema del libro («vida e mort del nostre Redemptor e Deu Jesus e de la dignísima mare»), y añade unas breves indicaciones biográficas de su creadora. De este modo, Aldonça de Montsoriu convierte a Isabel de Villena en «autora» de cara a un público más amplio, pues en el círculo de su convento las monjas sabrían muy bien que

en su abadesa confluían la autoridad del convento y la del texto escrito, y le concede un tratamiento autorial, en el que prólogo y epílogo recuerdan el *accesus* de los comentaristas.

DEL FALSO AUTOR AL FINGIDO

La falsa autoría de numerosos textos medievales se extiende a todos los géneros literarios, entre los que elegiremos unos ejemplos paradigmáticos por su diversidad y repercusión. Las *Acta Pilati*, de finales del siglo I y comienzos del II, refundidas y conocidas como *Evangelio de Nicodemo*, reúnen dos partes diversas, de influjo extraordinario en la iconografía y en la literatura: las *Acta Pilati* y el *Descensus Christi ad inferos*. La primera se inicia con la declaración de Ananías, un supuesto traductor que ha vertido del hebreo al griego las memorias realizadas sobre Jesucristo y dejadas por los judíos en depósito a Poncio Pilato, superchería avalada por el uso de la primera persona, la supuesta y falsa lengua del original, la traducción y la procedencia. La segunda parte está confirmada por un escrito de Karino y de Leucio, testigos presenciales de la llegada de Cristo a los infiernos. Las llamadas *Pseudo-Clementinas*, las *Recognitiones*, datadas en el primer tercio del siglo III, están protagonizadas por Clemente, también su narrador, santo y papa, por lo que difícilmente se dudará de su relato, que aglutina una constelación de motivos en torno a la familia dispersada y después reunida, acusaciones falsas, anagnórisis, etc. Finalmente, las hazañas de Carlomagno fueron difundidas por los cantares de gesta, pero se extendieron también gracias al *Liber sancti Jacobi*, el *Codex Calixtinus*, en el que diferentes escritos atribuidos al papa Calixto trataban de dar coherencia a un conjunto heterogéneo. Una de sus partes, el libro IV, la *Crónica del Pseudo Turpín*, alcanzó de forma independiente una extraordinaria difusión. Su pretendido autor, Turpin, fue testigo presencial, actor y después cronista de los principales hechos que describe, todavía convaleciente de las heridas sufridas en Roncesvalles: las más destacadas y admirables victorias

de Carlomagno sobre los sarracenos españoles. Ahora bien, como Turpín fallece, la intervención final del papa avala de modo concluyente la veracidad de lo contado con anterioridad.

De forma complementaria, la amplia difusión de la temática troyana en la Edad Media ayudó a consolidar los tópicos de la «falsa traducción», el «cronista fingido» o el «manuscrito encontrado», etc., asociados a los nombres de Dares Frigio y Dictis Cretense. La obra de este último, conocida en latín como *Ephemeris Belli Troiani Dictyos Cretensis*, aparece prologada por una carta en la cual se nos cuenta que el original, escrito en caracteres fenicios, fue descubierto en la tumba de Dictis, soldado del ejército cretense que luchó en Troya. Este habría dispuesto que, al morir, depositaran junto a su cuerpo una arqueta con los nueve volúmenes que referían toda la guerra. Mucho tiempo después, un terremoto dejó al descubierto el sepulcro y unos pastores, creyendo que era un tesoro, se la llevaron. Al encontrarse con unos volúmenes escritos en caracteres ilegibles, los entregaron al cónsul de la isla, quien se los presentó a Nerón, el cual, viendo su antigüedad, mandó que se tradujeran al griego y luego al latín. Esta obra se combina con el relato de otro «cronista oficial», testigo fidedigno de los hechos narrados, aunque esta vez del bando troyano, Dares Frigio, que también nos ha llegado solo en latín, pero que se presenta como resumen del original griego. De nuevo un proemio explica que el original, escrito en hojas de palmera, permaneció oculto durante siglos hasta que fue descubierto en Atenas.

Con independencia de que haya algo de verdad bajo estas supercherías, a los ojos de los medievales los testigos presenciales, autorizados además por su rango y condición moral, autentifican las historias relatadas, si bien sobre la materia troyana se produce un cambio de enfoque relacionado con la asimilación de Homero, lo que supone también una jerarquía en las artes. Si el poeta, como sugiere Decembrio, el traductor de la *Ilíada* del griego al latín (h. 1442-1446), no tiene que ser mero testigo que atestigüe la veracidad de lo ocurrido —recuérdese que Homero se vincula a la ceguera—, tampoco conlleva su descalificación moral, en muchas oca-

siones habitual durante la Edad Media frente a la testificación supuestamente fiel de Dares y Dictis. Ahora bien, el problema va más allá de la presencia del supuesto cronista pues el valor de la historia puede ser inferior al de la poesía, en un nuevo sistema de valores humanístico que apunta a tiempos venideros. Desde una perspectiva tradicional la existencia continuada de estos testigos presenciales ayuda a consolidar una cadena de motivos que, juntos o aislados, usarán los autores medievales para ocultarse bajo la máscara del traductor o refundidor de un original más prestigioso. Las variantes en la literatura europea serán múltiples, con testimonios como el de Chrétien de Troyes, quien señala en el prólogo al *Libro de Perceval* que se ha limitado a rimar el *Cuento de Grial*, libro prestado por el conde Flandes, o el de Geoffrey de Monmouth quien también presenta su *Historia rerum Britanniae* como traducción de un libro en lengua británica, prestado por un amigo suyo. Como temprano ejemplo del tópico del falso traductor en la literatura hispánica puede mencionarse la información proporcionada en el prólogo del *Zifar*:

> E porque la memoria del ome ha luengo tiempo e non se pueden acordar los omes de las cosas mucho antiguas si non las fallan por escripto, e por ende el trasladador de la estoria que oiredes, que fue trasladada de caldeo en latín e de latín en romance (p. 6).

La limitada mención a la cadena transmisora, sin indicación de quién escribió el original, el nombre de su traductor o traductores, ni cómo ni cuándo se halló, podía asimilar la información a la brindada por las versiones del periodo alfonsí de obras no científicas, por ejemplo, el *Calila e Dimna* o el *Sendebar*. El «anónimo trasladador» no buscaría la fama sino el amparo de una herencia prestigiosa y de una información muy verosímil para un relato que transcurre en Oriente. Por su parte, la *Crónica sarracina* de Pedro del Corral (hacia 1430) planteará interesantes problemas relativos a la autoría fingida, que repercutirán en la consolidación del tópico en los siglos venideros. El texto se presenta como una extensa crónica,

distribuida en dos partes: la primera relata el reinado de don Rodrigo hasta su derrota en la batalla de Guadalete y la segunda refiere la conquista de España por los árabes y los inicios de don Pelayo, para terminar con la penitencia de don Rodrigo. Esta supuesta crónica regia, aun sustentada en textos precedentes, no pasó por el filtro de los más cultos como Fernán Pérez de Guzmán, quien no dudará en calificarla de «mentira paladina» en el prólogo a las *Generaciones y semblanzas* (→ 54). Corral trataba de justificar con recursos historiográficos la veracidad de la obra, legitimando así su ficción, para lo que se sirve de materiales históricos, y del recurso a los historiadores ficticios y al manuscrito encontrado.

Desde un principio dos cronistas se encargan de historiar el reinado de don Rodrigo, por mandado del mismo rey, quien ordenó «que toviesen dos hombres honrados de gran seso cargo de poner todo esto cómo avía passado por escripto, e assí mismo lo que adelante se sigue. E por cuanto en España avía por costumbre de poner por sumas todos los hechos como passavan, mandó que dende en adelante lo escribiesen de lo poco a lo mucho por la guisa que lo viessen o se hiziese por toda España, e así se començó a fazer este libro que es memoria de los bienes y males que en vida del rey don Rodrigo se hizieron e passaron en qué guisa e por qué razón» (I, xxv). Las cualidades de ambos, «honrados» y «de gran seso», valores intelectuales y morales, avalan la veracidad y calidad del relato. Poco después sabremos sus nombres, Eleastras y Alanzuri, y tendremos constancia de su presencia en gran parte de los hechos relatados: ambos son testigos fieles, pero a su vez participan en la historia y se permiten aconsejar al rey, condolerse de algunos personajes o extraer conclusiones de algún acontecimiento. El cronista apela a la historicidad de los sucesos narrados, pues ha sido testigo de ellos y su propia existencia se convierte en justificación de la prolongación del relato más allá del reinado de Rodrigo, ya que su continuación se explica por voluntad de uno de ellos, Eleastras, aunque su trágico final debería suponer la interrupción de la obra. Alanzuri había muerto ya antes de la derrota de Rodrigo, pero Eleastras fallecerá en la batalla de Pelayo en León. Sin embargo,

Pedro del Corral no pone final a la historia, sino que se inventa un nuevo personaje, Carestes, cuya aparición se produce justo tras la muerte del último fingido cronista, cuya presencia también justifica la ruptura del orden cronológico:

> En esta batalla murió Eleastras, porque por la su muerte faze cesar este libro, e faze aquí fin, porque todo lo que él dixo se acaesció en ello. E así como él fizo su fin quiso que oviese fin su obra. Empero que atañía a la historia un cavallero que llamavan Carestes, vasallo del rey don Alfonso el Cathólico, falló en Viseo cuando el rey don Alfonso la tomó después de la muerte del rey don Pelayo e de su fijo toda la vida del rey don Rodrigo e su penitencia que después del su vencimiento fizo (II, ccxxxvi, p. 369).

Carestes, pues, no será un tercer cronista, testigo de los hechos como los dos anteriores, sino un «transcriptor» fiel de un libro, cuyo hallazgo casual refiere, libro que había permanecido guardado en la misma sepultura de don Rodrigo, en donde fue hallado por un mercader hasta llegar a manos de dicho vasallo:

> Yo Carestes, vasallo del rey don Alfonso de León, yerno del Cavallero de Dios, rey don Pelayo, cuando el dicho señor rey don Alfonso ganó a Viseo de los moros que la tenían fallé una sepultura en un campo ... escripto en un libro de pargamino... (II, cclv-ccvlvi, pp. 405-406).

La mención al manuscrito, cuya localización aparece rodeada de misterio, se enriquecerá en los libros de caballerías, encabezados por la hábil reelaboración de Garci Rodríguez de Montalvo. En el prólogo del *Amadís*, espacio habitual donde los autores explican estos procedimientos, también se presenta como corrector de unos originales ya corruptos y como traductor y enmendador del cuarto, las *Sergas de Esplandián*. De este libro indica que «hasta aquí no es en memoria de ninguno ser visto, que por gran dicho paresció en una tumba de piedra, que debaxo de la tierra en una ermita, cerca de Constantinopla fue hallada, y traído por un húngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo, que con

mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabian» (pp. 224-225). En el capítulo 99 el refundidor accederá al autógrafo de la obra, escrito por Helisabad, auxiliar tanto de Amadís como de Esplandián, hombre de misa, médico y maestro de idiomas; su condición de testigo lo equipara a Alanzuri y Eleastras.

En resumen, la autentificación de una historia ficticia se efectuaba en las más diversas tradiciones mediante el recurso al relato en primera persona o realizado por alguien de cualidades morales e intelectuales extraordinarias, además de testigo presencial, o transmitido por un escrito en su época, en ocasiones traducido de un supuesto original. En otros casos, las múltiples variantes del tópico recrean todos, o alguno, de estos motivos: el autor último renuncia en parte a la gloria que le pertenece para presentarse como traductor, adaptador o continuador, etc., de un original prestigiado, bien por estar escrito en una lengua exótica, como el griego, el fenicio, el caldeo, etc., bien por la condición de su creador —un testigo presencial de los hechos narrados o cuya *auctoritas* deriva de su condición de sabio—, y que ha permanecido oculto durante siglos en una tumba o en una ermita. Bajo la aparente modestia, consigue de esta manera un cierto margen de libertad para alejarse del supuesto original y salvaguardarse de las posibles críticas, al tiempo que también obtiene honra y fama por su labor. Con frecuencia el manuscrito ha pasado por manos inexpertas de mercaderes o pastores, incapaces de interpretarlo y apreciar su valor, lo que implica que el traductor se sienta orgulloso ya que, gracias a su don de lenguas, cumple una importante misión al transmitir a sus lectores una obra inaccesible para ellos.

Estos entramados discursivos obedecen a un periodo en el que todavía no se han impuesto las señas de la ficción, sin que tampoco resulten extrañas las falsificaciones de diplomas, decretos pontificios, documentos, etc., por intereses propagandísticos o para justificar privilegios, obtener beneficios económicos, en los que la idea de la historia era bien diferente a la nuestra y en el que el fin solía justificar los medios usados; baste con recordar los famosos *Votos de San Millán*, incorporados a la vida del santo por Gonzalo de

Berceo. Los miembros de las familias nobiliarias buscaron ascendientes heroicos y legendarios para legitimar su poder, reinventándose fabulosos linajes, siempre con el soporte final de la historia manipulada en función de sus intereses (→ 61). A ello cabe sumar el papel desempeñado por las traducciones en la historia cultural de España y la costumbre de mencionar en ellas los diferentes eslabones desde su remoto origen oriental. Por lo tanto, lo que en el siglo XVII será un gastado tópico de la literatura de ficción, se conforma durante la Edad Media con muy diferentes técnicas, amparadas en el prestigio alcanzado por los traductores y por las lenguas usadas, del mismo modo que venían avaladas por la autoridad moral de sus autores y narradores, testigos presenciales, protagonistas o transmisores de importantes escritos; ocultos bajo su máscara, o bajo la del cronista fidedigno, los novelistas, «nuevos falsarios», no descubren sus recursos, pero ya Rodríguez de Montalvo califica su obra como historia fingida.

DEL «AUCTOR» AL ESCRITOR

La voz *autor* sufrirá durante el siglo XV un desplazamiento semántico, sin abandonar su sentido primitivo, en un proceso análogo al que se produjo en el XIII con *clérigo* y *clerecía*. Numerosos testimonios ejemplifican un uso similar al etimológico, aunque ahora aplicado indistintamente a quienes escribieron en el pasado en lenguas clásicas y quienes en el presente alcanzan un lugar entre ellos en romance; este puede ser el caso de Juan de Mena, pero también de Villena, a quien el primero calificará en su *Laberinto* de «autor muy ciente» (estr. 127, v. 1.013). El prestigio y la *auctoritas* emanados del término se comparte con otras voces como sabio, filósofo, orador, etc., aplicadas en gran medida a humanistas, con independencia de la lengua en la cual se expresen, como los «famosos poetas y oradores», cuya estela rechaza seguir Manrique. Paralelamente otros testimonios indican la progresiva pérdida de su sentido originario y, desprovisto de *auctoritas*, su aproximación al uso que hoy

asignamos a «escritor». Así lo vemos en las rúbricas de cancioneros («habla el autor», «el autor buelve a la estoria») —aun con el riesgo de que hayan sido introducidas por copistas o impresores—, pero también en el prólogo y epílogo del *Arcipreste de Talavera*, donde anuncia que «el auctor faze fin a la presente obra», y se usa con frecuencia en *La Celestina* («El autor a un su amigo», «El autor escusándose», «Habla el auctor», «no tenía su firma del autor», etc.).

Por el contrario, «escritor» tarda en liberarse de su asociación con *scriptor* ('copista') y resultan poco frecuentes todavía sus empleos en la acepción actual, lo que contribuye a la enojosa confusión con *autor*, origen de algunos debates que afectan a la interpretación de los textos literarios. El asunto resulta especialmente polémico si recordamos el papel del *Auctor* en la *Cárcel de amor*, quien como personaje accede a seguir al cautivo Leriano y ayudarle en sus penas amorosas, de las que también actúa como narrador. Para algunos críticos el término conserva su sentido primitivo, y por medio de este juego el *Auctor* proclama su autoridad para redactar el tratado; sin embargo, es bastante improbable que se identifique con el escritor y, aún más que esté imbuido de *auctoritas* quien malinterpreta los gestos de Laureola y precipita el final al no entregar una carta.

Estos «nuevos» creadores no pueden considerarse profesionales de la literatura, cuya producción tampoco era un objeto de mercado, por lo que debían contar con otros recursos para subsistir. Muchos consideraban la escritura un noble pasatiempo, un adorno más de su condición nobiliaria, como la música o los festejos caballerescos, ya que tenían resueltas sus necesidades gracias a su patrimonio, como el Marqués de Santillana. Sin embargo, a lo largo del siglo XV van siendo más frecuentes los escritores procedentes de clases más humildes que, agobiados por su situación económica, buscan el amparo de un protector para poder sobrevivir sin dejar de dedicarse a las letras. Esta situación no es nueva, si recordamos el importante papel desempeñado por los ambientes laicos cultivados en la Francia del siglo XII, con el mecenazgo de Leonor de Aquitania, en especial desde su matrimonio con Enrique II Plantagenet,

o de sus hijos, o el panorama de la corte alfonsí, donde trovadores, juglares, poetas o instrumentistas eran funcionarios a sueldo y con sus canciones de contenido político defendían los intereses de su señor. Pero estas circunstancias se incrementan en el siglo XV, al vincularse el escritor a cortes señoriales, como la de Alfonso el Inocente (1465-1468), hermano de Isabel la Católica, a la de Lucas de Iranzo, quizás a la de Beltrán de la Cueva, a la del arzobispo Alonso Carrillo, pero sobre todo donde se da el ámbito más propicio para la creación es en el entorno regio, como sucederá en las cortes de Juan II de Castilla, Alfonso V de Aragón o Alfonso V de Portugal y en la de Isabel de Castilla.

Pese a las numerosas evidencias que muestran esa continuada relación entre creadores y poderosos en la España del siglo XV, el tema requiere todavía estudios parciales que ayuden a construir desde la base el entramado sobre el que se sustentan esas complejas relaciones. En primer lugar, son necesarias algunas precisiones terminológicas, ya que la crítica anglosajona ha propiciado la sustitución del término mecenazgo —según el Diccionario de la Real Academia, «protección dispensada por una persona a un escritor o artista»—, ya en desuso, *maecenism*, por otros como «patronazgo» (*patronage*) o clientelismo, desplazamiento acogido en gran medida por los estudiosos del arte, pero difícil de aplicar a los estudios literarios medievales y, en el caso del primer término, de dudosa corrección lingüística.

La distinción entre el mecenas, nombre derivado de Caius Maecenas —ministro de Augusto y protector de Horacio y Virgilio—, y el patrón se basaría en que el primero actúa guiado por el placer que experimenta con las artes, y el segundo, por un sentimiento de superioridad, precisión poco operativa en un periodo en el que a duras penas se reconoce el tipo de relación que une a ambos. En segundo lugar, el mecenazgo debe integrarse en un ámbito más amplio: en el mundo de las letras se promocionan, encargan y pagan traducciones, como las realizadas por Alfonso de Cartagena a instancias de Juan II o las de Marineo Sículo, se incrementa el coleccionismo bibliográfico, se intercambian manuscritos, se fomenta la impresión

de obras —como hará la reina Isabel con la producción latina del Tostado—, se protege al humanista, aunque sea venido de fuera, quien puede abrir escuela en la corte, como Pedro Mártir de Anglería, o se promueven las fiestas con espectáculos parateatrales, etc., a lo que habría que sumar el mecenazgo artístico, mucho mejor estudiado que el literario. Para todo ello se necesita contar con datos fiables, aunque las dedicatorias, las suplicatorias, las referencias intertextuales, las respuestas a preguntas formuladas, las alusiones o los prólogos suelen ser un buen camino, no exento de dificultades, para desentrañar el intrincado mundo de relaciones tanto entre los propios hombres de letras como con los monarcas o los grandes nombres de la Iglesia o de la aristocracia, grupos entre los que empiezan a incorporarse las mujeres, algunas de las cuales participaban ya en tertulias y cenáculos literarios en la Valencia del siglo xv.

La dedicatoria puede ser iconográfica, siguiendo unos modelos codificados, como los usados en el frontispicio del manuscrito del *Libro del Conoscimiento* que poseyó Jerónimo Zurita: el rey, sentado en el trono, recibe la obra de manos del autor, con un fondo paisajístico que parece aludir al contenido del texto. Pese a los problemas que plantean, los escudos que lo adornan permiten pensar que el miniaturista estuviera trabajando sobre un códice castellano, elaborado quizá durante el reinado de Juan II de Castilla (1406-1454). Estas prácticas no desaparecen con la imprenta, heredera de la tradición manuscrita, como vemos en el *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, cuya primera edición se publicó en Zaragoza (Pablo Hurus, 1493). Su grabado inicial representa la donación del libro por el autor o el traductor a un rey, sentado en su trono, con un cetro en la mano. Se trata de una escena típica de presentación, pero, frente a lo habitual, el personaje que entrega la obra está de pie ante el mandatario entronizado, cuando lo más frecuente es que el autor se presente de rodillas. En los incunables zaragozanos se indican los nombres de los intervinientes, «Disles rey» y «Sendebar», lo que apenas dice nada sobre el traductor y su contexto, pues corresponden a los protagonistas de la historia, indicio de una reutilización del material. El mismo grabado, sin estas

identificaciones, aparece en otros textos como la *Ética a Nicómaco* de Aristóteles, las *Obras en romance* de Salustio o las *Epístolas* [de Séneca] *traducidas por Pedro Díaz de Toledo*, del mismo taller, 1496, donde representan a Séneca y a Nerón.

Por último, el mecenazgo puede tener también su reflejo iconográfico en forma de escudo heráldico, como en el *Cancionero* de las obras de Juan del Encina, impreso en Salamanca en 1496, en cuyo frontispicio figuran las armas de los Reyes Católicos, quienes, junto a los duques de Alba, patrocinaron la edición. Este tipo de portadas suele ser muy habitual también en muy diversos géneros, desde los historiográficos a la literatura caballeresca, por lo que aparte de señalar unos posibles vínculos del autor también llega a delimitar y ensalzar su contenido nobiliario.

La dedicatoria escrita brinda una ayuda mucho más explícita para conocer las circunstancias en las que se produjo la obra y la relación entre el autor y su protector, sin olvidar nunca que, al igual que ocurría con la imagen, se trata de un género muy reglado, donde los tópicos retóricos hacen difícil reconocer la veracidad de lo manifestado, indicio de un mundo de relaciones que no se restringen ni mucho menos al mecenazgo. Puede ser una forma de honrar la amistad y de favorecer los intercambios culturales entre personas de similar rango, como vemos en las escritas por el Marqués de Santillana: la primera recopilación de sus obras dirigida a doña Violante de Prades, condesa de Módica y de Cabrera, o la segunda, al joven condestable de Portugal. A veces sin la protección sería difícil entender la actividad de algunos escritores, en un momento en el que más allá de clérigos y nobles comienzan a escucharse voces de creadores de diversa procedencia social, algunos de orígenes humildes, por ejemplo Juan Poeta o Juan del Encina, o «medianos», como Juan Álvarez Gato o Juan de Mena, etc. Para dedicarse a las letras o a la música las alternativas, muchas veces complementarias, se basaban en conseguir beneficios eclesiásticos o contar con el amparo de nobles, religiosos o monarcas. Como ya hemos comentado, los datos biográficos sobre los escritores suelen escasear, a lo que se añade la reiterada confusión de nombres y la costumbre

de identificar vida y obra, lo que nos impide saber en muchas ocasiones cuál sería la situación económica real de muchos de ellos.

La crítica decimonónica se refirió a Ruy Páez de Ribera como poeta «atormentado por la miseria», pero el único motivo para suponer esto radica en tres poemas suyos del *Cancionero de Baena* en los que menciona con reiteración la pobreza («El pobre non tiene parientes ni amigos, / donaire nin seso, esfuerço e sentido, / e por la pobreza le son enemigos / los suyos mesmos por verlo caido» y llega a declarar: «el qu'es fidalgo, si tiene muy poco, / mejor le sería morir que penar», *Baena*, p. 505 y p. 511), lo que puede obedecer tanto a la tradición literaria como a circunstancias personales. Sobre el origen familiar de Mena los únicos testimonios conocidos corresponden a los versos de Francisco Romero en su epicedio a Hernán Núñez («Fue hijo de uno, Pedrarias llamado / de estado mediano, de buena nación»), reimpresos numerosas veces junto a sus *Refranes* (1555), sin que este «origen» le impidiera formarse en la Universidad de Salamanca. De su trayectoria posterior, mejor documentada, sabemos que marchó a Italia en la comitiva de algún eclesiástico, para establecerse entre 1444-1454 en la corte de Juan II, que abandona tras la ejecución de Luna y ante el declive del monarca para regresar a Córdoba.

La muerte de Álvaro de Luna supuso la caída en desgracia de muchos cortesanos que tuvieron que buscar otros apoyos, como Pero Guillén de Segovia, quien se encontró en una situación económica desesperada, que le llevaría a trabajar como copista, aunque acabó con una enfermedad de la vista que lo dejó casi ciego, como lo reflejan las diversas súplicas, en prosa y en verso, dirigidas al arzobispo Carrillo. Con la primera, «Dezir que fizo Pero Guillén, dirigido al señor arçobispo de Toledo sobre la caída de su estado», no obtuvo lo deseado, por lo que tuvo que dirigir otras en las que indica «comer de prestado» y tener a sus hijos «por casas ajenas», que acabarán siendo más efectivas, ya que hacia 1463 figura como «contador mayor» de la casa arzobispal.

Mejor documentada está la lucha permanente de Encina para conseguir vivir de su dedicación a las letras y a la música, de la que

quedan ecos en sus textos. Su padre, Juan de Fermoselle, fue zapatero, aunque ignoramos su situación económica real, pues varios de sus hermanos alcanzaron cierta relevancia social: Diego fue maestro de artes y llegó a catedrático, Miguel, sacerdote de la catedral y Antonio, procurador, mientras que Juan se graduó como bachiller en leyes en la Universidad de Salamanca. Ordenado de menores, entra de mozo en la catedral, donde en 1490 asciende a capellán. Intentó formar parte de la cámara real, pero tuvo que conformarse con ser paje del maestreescuela de la universidad don Gutierre de Toledo, quien le introdujo en el servicio de su hermano, Fadrique Álvarez de Toledo, segundo duque de Alba. Entre los años 1492-1497 figura entre la servidumbre del palacio de Alba de Tormes, donde se había retirado con su esposa, Isabel de Pimentel, tras la guerra de Granada. Si en la égloga primera expresaba sus esperanzas de entrar en su corte («No me han dado, mas darán / dexándolos Dios bivir», asegura Juan), en la octava ha conseguido su sueño, pues el pastor Mingo agradece su generosidad («Por nonada de servicio / me han hecho mercedes mil»). Tras abandonar a los duques, sumó varios fracasos, como su frustrado intento por ocupar el puesto de cantor de la catedral de Salamanca (que obtuvo Lucas Fernández, apoyado por personas influyentes del cabildo), o por integrarse en el séquito del príncipe don Juan, hasta que decidió viajar a Roma para conseguir algunos beneficios eclesiásticos.

Allí permanece en sucesivas curias —Alejandro VI, Julio II y León X, etc.—, y sirve al cardenal español Francisco de Lorris; de regreso a España, finaliza sus días como prior de la catedral de León. Encina refleja las dificultades de un miembro de la burguesía para dedicarse a las letras y la necesidad de contar con el apoyo y la protección de los círculos del poder, cortesano o eclesiástico, pero también ejemplifica cómo la escritura o la música resultan en esta época instrumentos que facilitan la entrada en esos ambientes. El amparo no tiene por qué ser permanente, pues con frecuencia un mismo escritor cuenta en su vida con diferentes protectores, lo que puede deducirse de la dedicatoria de la misma obra a varios de

ellos, como ocurre en las sucesivas ediciones de las *Introductiones latinae* de Nebrija ofrecidas al cardenal Pedro González de Mendoza, a Gutierre de Toledo, rector de la universidad salmantina y a Juan de Zúñiga, maestre de la Orden de Alcántara.

La relación entre apadrinado y mecenas constituye un modo de vasallaje intelectual por el que ambos intercambian bienes, de naturaleza diferente y no siempre fáciles de concretar en la actualidad. En un principio, la ayuda del más poderoso es de tipo económico, como lo manifiestan los numerosos versos de Antón de Montoro en los que pide dinero, por ejemplo al conde de Niebla, al señor de Aguilar, al duque de Medina Sidonia, a Diego Fernández de Córdoba («Al conde de Cabra porque le demandó y non le dio nada») u objetos, como el manto solicitado a don Enrique Enríquez, tío de Fernando el Católico, o el jubón requerido al duque de Medina Sidonia. Al margen de estas ayudas, que le aproximan a la tradición del juglar, ciertos servicios recibirían pagos concretos, difíciles de documentar.

Las cuentas de Gonzalo de Baeza y el *Libro del limosnero* de Isabel la Católica, obra de Pedro de Toledo, registran ciertas cantidades gastadas con este fin; así el primero refleja en su contabilidad que un tal «Morales» recibió 2.000 maravedís por «trasladar el Libro de las Donas». Marineo Sículo recibió 2.500 sueldos por su trabajo en *De primis Aragoniae regibus*. Los pagos podrían corresponder a «honras y mercedes», en función del destinatario, según recoge una carta de Fernando el Católico a Diego de Valera, ya muerta Isabel: «recibí vuestra letra y el libro que me enviastes, el cual y lo que me escrivisteis vos tengo en muy señalado servicio y bien es conforme vuestra buena voluntad a mi servicio, segund lo que siempre esperé y confié de vós. Y así, viniendo tiempo y logar para ello, vos contamos gratificar e remunerar con honras e mercedes» (Penna, *Prosistas*, p. 47). Con frecuencia el protegido obtiene un cargo en la corte, relacionado o no con la escritura; así puede ser nombrado escritor de letras latinas (Juan de Mena), «oficial de cuchillo» (encargado de trinchar a la mesa del rey, cargo de confianza que tuvieron Juan Álvarez Gato o Pere Torrellas), criado, escribano de cámara y mayordomo de la reina Isabel (Juan Álvarez Gato), conta-

dor mayor (Pero Guillén de Segovia), cronista real (Juan de Flores), etc., aunque también incluiríamos aquí al capellán (Alfonso Martínez en la corte de Juan II o Pero Díaz, al servicio de Santillana), o al confesor de la reina (Ambrosio de Montesino).

Los cronistas Fernando de Pulgar, Alfonso de Palencia o Diego de Valera estarían a sueldo, algunos de los cuales seguían al ejército para referir lo sucedido como testigos presenciales; por ejemplo, Hernando de Ribera acompañó a las tropas de los Reyes Católicos en la toma de Granada para redactar una *Crónica rimada*, hoy perdida. Estos casos podrían condicionar al escritor y obligarle a defender la política de su protector pero también le impedían escribir a su gusto o debía hacerlo bajo su control, sobre todo en las obras históricas; así lo denuncia Fernán Pérez de Guzmán en el prólogo a las *Generaciones y semblanzas* (→ 54) y de manera más explícita se lee en la *Refundición de la crónica del halconero*, atribuida a Lope de Barrientos, donde se señalan los peligros de que la crónica se «divulgue en tiempo de los bivientes, porque non la emienden los poderosos» (p. 7). En otras ocasiones una advertencia similar no tiene por qué ser indicio de una dependencia económica o servil, ya que la escritura por encargo es uno de los tópicos más recurrentes en los prólogos, y puede ser un pretexto o estar incluso vinculada a una relación de amistad o a una tradición genérica. Santillana dice escribir los *Proverbios* a petición de Juan II para la educación moral de su hijo, el infante don Enrique, lo que convierte el libro en un singular espejo de príncipes, escrito en verso y con forma proverbial.

Si la dedicatoria no es un mero ritual, el escritor puede presentar al benefactor, o a sus secretarios, una «muestra» total o parcial de la obra, para que este, si la considera digna de tal honor, consienta que su nombre figure en ella. A esta práctica se referiría Nebrija en su prólogo a la *Gramática castellana* al dirigirse a la reina Isabel aludiendo a que «en Salamanca di la muestra de aquesta obra a vuestra real Majestad» (16). La relación entre beneficiado y benefactor se culminaría con la entrega de un bello ejemplar preparado *ex profeso* para el segundo, donde figurarían sus armas o escudo. Quizás el cuidado manuscrito de las *Introductiones latinae* de

Nebrija, copia de la edición de 1485, en cuya portada aparece el autor en una miniatura en color dando una lección ante un grupo de cortesanos, fuera un regalo para su protector, Juan de Zúñiga, maestre de la Orden de Alcántara.

Los beneficios del mecenazgo pueden ser más inmateriales: el escritor accede a un mundo y a una categoría social que le abren el camino de nuevas relaciones intelectuales, al mismo tiempo que su trabajo favorece su popularidad, lo protege de ciertas críticas y se garantiza su difusión y conservación. Una obra dedicada se incorpora a la biblioteca del protector, quedando así resguardada en un principio del paso del tiempo, pero también se orienta hacia un círculo de receptores concretos. El anónimo traductor de *La Poncella de Francia*, referida a Juana de Arco, dedica su obra a la reina Isabel, quizás en el momento de su ascenso al trono, y desde el *Proemio* inscribe la obra en ese nuevo contexto hispano y en la esfera de la guerra de Granada, y proyecta la figura de la heroína francesa, a la que nunca se menciona aquí con su nombre real, sobre la reina de Castilla. De ese modo la dedicatoria de la traducción ha aproximado la obra hacia unos nuevos horizontes de recepción.

El mecenazgo no buscaba solo una protección desinteresada de las letras. La presencia de poetas en las cortes, al igual que la de músicos y dramaturgos, facilitaba el entretenimiento para las veladas cortesanas, pero además el protector obtenía beneficios inmateriales de su apoyo, difíciles de cuantificar. Al igual que la limosna, podía constituir una vía para alcanzar el cielo —más evidente con el patrocinio artístico—, pero también para encontrar consuelo en los versos dirigidos por su protegido, como puede ser el caso del *Desprecio de la fortuna*, poema en octosílabos que Diego de San Pedro escribe para Juan Téllez Girón, segundo conde de Ureña, gracias al cual lograría ayuda para aceptar su suerte y su situación económica; conviene recordar que el conde había visto reducido su patrimonio por los gastos de la guerra de Granada y por el despilfarro de su hijo Juan y se había retirado del mundo.

El dolor de la reina Isabel por las muertes del príncipe don Juan (1497) y de la princesa Isabel (1498) inspiró numerosos poemas

consolatarios, como los escritos por su capellán, fray Ambrosio Montesino. Con más frecuencia, sin embargo, el protector obtiene unos beneficios que calificaríamos hoy de «publicitarios», ya que el escritor proclama la grandeza del linaje o de una personalidad concreta, con la redacción de obras laudatorias o propagandísticas, como sucedería con el *Panegírico en alabanza de la reina Isabel* de Diego Guillén de Ávila, hijo de Pero Guillén de Segovia, o con las *Excelencias de la reina doña Isabel* de Gracia Dei. La reina es objeto de numerosas alabanzas, dirigidas por poetas como Montoro, Cartagena, fray Iñigo de Mendoza, Juan Álvarez Gato, Gómez Manrique, fray Ambrosio Montesino, Pinar, etc. En algunas el panegírico roza la herejía, como los versos de Montoro en los que plantea la naturaleza divina de la reina («Alta Reina soverana / si fuérades antes vós / que la hija de sant'Ana, / de vos el Hijo de Dios / recibiera carne humana», p. 219) que le valieron los reproches de otros cortesanos y quizás expliquen el contenido de las coplas a la reina doña Isabel que le dirigió Pedro de Cartagena («Que en loaros a mi ver / en vuestra y agena patria, / silencio devéis poner / que daros a conocer / haze la gente idolatra»), aunque él mismo cae en lo que critica. También Diego de San Pedro en *Arnalte y Lucenda* se atreverá a compararla con la Virgen, «la más alta maravilla / de cuantas pensar podáis, / después de la sin manzilla, /es la reina de Castilla, de quien, señor, preguntáis» (p. 93) en una obra dedicada a las damas de la corte. Pero igualmente se ensalza a eclesiásticos o nobles, como hará Juan de Mena al escribir el *Tratado sobre el título del duque* en honor a Juan de Guzmán tras recibir el ducado de Medina Sidonia. Pero, sobre todo, el poderoso —eclesiástico o laico— mejora su imagen, logra renombre y prestigio, y consigue, gracias a los escritores que ampara, defender sus intereses políticos, justificar sus actuaciones o legitimar su situación, mientras que estos obtienen unos recursos económicos y una seguridad que les permiten dedicarse a las letras, si no cuentan con medios propios suficientes.

III

DE LA ANONIMIA A LA CONCIENCIA AUTORIAL

I

LA POESÍA NARRATIVA: ENTRE HÉROES Y SANTOS

Las vidas de los grandes héroes y las de los santos se asocian en numerosos tratados religiosos y confesionales, latinos y vernáculos, que distinguen entre quienes «cantan cantares de los santos o de las faziendas o de las vidas de los reyes e de los príncipes» y quienes se ganan la vida con actividades deshonestas, como afirma Martín Pérez (→ 55). A finales del siglo XIII, según el *De musica* del tratadista francés Juan Grocheo, en el cantar de gesta «se recitan las hazañas de los héroes y las obras de los antepasados, como la vida y martirio de los santos y las adversidades que por la verdad y la fe han padecido los hombres de antaño, como la vida de San Esteban protomártir y la historia del rey Carlos» (Montaner, *Cantar de mio Cid*, p. 15). La *Crónica del Pseudo Turpín* (h. 1140) contaba la salvación de Carlomagno, por lo que resulta coherente su rápida canonización (1165), y la inclusión de una abreviada *Historia* suya en la *Legenda aurea* de Jacobo de la Vorágine (h. 1260-1267), una de las más prestigiadas y difundidas compilaciones de santos. Por su parte, en el manuscrito de Oxford de la *Chanson de Roland,* tras la muerte del héroe, dos ángeles con San Gabriel recogen su alma para llevarla al Paraíso (tirada 176). Los ejemplos podrían acumularse, entre ellos las gestas de cristianos que cuentan en su apoyo con la ayuda divina frente a enemigos de otra religión, o los relatos hagiográficos en los que los santos combaten contra demonios traidores, dragones, etc.

Las similitudes formales se acentúan en Francia por la mayor regularidad métrica de su épica; el citado códice de Oxford usa ver-

sos decasílabos, divididos en dos hemistiquios separados por una cesura, por lo general bien marcada según el esquema de 4+6. Este verso lento, pausado y solemne acabará sustituido por el alejandrino, empleado en textos didácticos y religiosos pero también en canciones de gesta, adaptadas por los copistas al nuevo metro. Por el contrario, el verso épico castellano, irregular y agrupado en tiradas de la misma asonancia, de longitud variable y cierta unidad semántica, se opone a la cuaderna de los clérigos, que separa también ámbitos culturales y formas de difusión. Las distinciones entre los dos modos de cantar y contar, los «mesteres» de juglaría y de clerecía, se tornan más complejas en el caso hispano: los escasos poemas épicos supervivientes deben completarse con refundiciones escritas, clericales o fijadas por cronistas, para vislumbrar lo que pudieron ser las gestas difundidas.

En un sentido estricto, solo podemos señalar dos textos épicos conservados, el *Cantar de mio Cid* y el fragmentario *Roncesvalles*, nómina reducidísima ampliada con testimonios indirectos, el *Poema de Fernán González*, las *Mocedades de Rodrigo* y el muy breve pasaje llamado *Epitafio del Cid*, o la denominada «nueva épica», el *Poema de Alfonso XI*, todos relatos de «gestas», que han subsistido tamizados por el discurso clerical. Esta sucinta cifra, en contraste con los aproximadamente ciento veinte poemas épicos franceses existentes, se ha ido incrementando a partir del trabajo de numerosos investigadores que, tras los pasos de Menéndez Pidal, han rastreado las huellas de cantares desaparecidos. El tema —enlazado con la escasez de textos conservados— ha sido durante años campo de batalla metodológica entre los estudiosos, aunque en la actualidad predomina cierto eclecticismo que trata de corregir los excesos del pasado, pese a que todavía se reconozcan las posturas encontradas.

Sobre todo a través de crónicas y romances épicos se habrían «salvado» los cantares orales. La historiografía latina recurría a material legendario si carecía de otra información, sea la *Crónica Najerense* (h. 1180), el *Chronicon mundi* (1236) del obispo Lucas de Tuy o el *De rebus Hispaniae* (1243) de Jiménez de Rada. Las mismas pautas prosiguieron en el taller alfonsí, en el que se confronta-

ban los datos de origen culto con los transmitidos en lengua vulgar, entre los que figurarían cantares de gesta y leyendas épicas que tratarían de armonizar, práctica seguida después en las crónicas postalfonsíes. Si desde una óptica moderna el uso de textos ficticios en la historiografía resulta extraño, la perspectiva medieval era muy diferente: los cantares constituían una fuente informativa adicional cuando los textos latinos callaban, pero si los contradecían no dudaban de la supremacía del escrito («maguer que los juglares cuentan en sus cantares de gesta...»). Ahora bien, la innegable importancia de las crónicas para conocer los cantares no está exenta de problemas. El principal deriva de su «prosificación», es decir, de la supervivencia en la prosa histórica de asonancias de las tiradas épicas, que ha propiciado arriesgados ejercicios de «desprosificación». En algunos casos la huella es evidente, como en este pasaje de la *Crónica de Castilla*, relato derivado de la *Estoria de España* alfonsí, en el que se narraría el comienzo perdido del *Cantar de mio Cid*:

> Cuenta la estoria que enbió el Cid por todos sus amigos e sus parientes e sus vas*allos*, e mostroles en cómo le mandava el rey salir de la tierra fasta nueve días. E díxoles: —«Amigos, quiero saber de vos cuáles queredes ir comigo. E los que comigo fuerdes, de Dios ayades buen gr*ado* ['gratitud'], e los que acá fincáredes ['permanezcáis'], quiero me ir vuestro pag*ado* ['quedaré satisfecho de vosotros']». Estonce fabló don Álvar Fáñez, su primo corm*ano*: «Conbusco ['con vosotros'] iremos todos, Cid, por yermos e por pobl*ados*, e nunca vos fallecerémos en cuanto seamos bivos e *sanos*; conbusco despenderemos ['gastaremos'] las mulas e los cav*allos*, e los averes e los p*años*; siempre vos serviremos como leales amigos e vas*allos*». Estonce otorgaron todos lo que dixo Álvar Fáñez e mucho les agradesció mio Cid cuanto allí fue razon*ado* ['expuesto'].
>
> (*Cantar de mio Cid*, pp. 101-102.)

Andrés Bello (1881) había propuesto la reconstrucción de los versos, aunque fue Menéndez Pidal quien popularizó esta práctica, incorporada a sus ediciones (y hasta confundió a los lectores «menos avisados», pese a subrayarlos tipográficamente):

«e los que conmigo fuéredes de Dios ayades buen grado,
e los que acá fincáredes quiérome ir vuestro pagado».
Entonces fabló Álvar Fáñez su primo cormano:
«Convusco iremos, Cid, por yermos e por poblados,
ca nunca vos fallesceremos en cuanto seamos bivos e sanos;
convusco despenderemos las mulas e los cavallos
e los averes e los paños
siempre vos serviremos como leales amigos e vasallos».
Entonce otorgaron todos cuanto dixo don Álvaro;
mucho gradesció mio Cid cuanto allí fue razonado...
Mio Cid movió de Bivar pora Burgos adeliñado,
assí dexa sus palacios yermos e desheredados.

(Ramón Menéndez Pidal, *Cantar de mio Cid*, Espasa, Madrid, 1954-1956, III, p. 1.025.)

El fragmento permite identificar la rima asonante á-o (vasallos, grados, pagado, cormano, poblados, sanos, etc.) de la tirada, aunque las ediciones modernas copian el pasaje sin restaurar sus versos. Ignoramos cuál fue la versión memorizada, que quizás no sería idéntica al texto conservado, pero además el mantenimiento de las voces rimadas, más fáciles de retener, no implica la coincidencia de todo el verso. La técnica, de la que hemos mostrado un mínimo ejemplo, permitió a don Ramón «reconstruir» *Los siete infantes de Lara* (1896), modelo práctico de su teoría, seguida después, entre otros, por Reig para el *Cantar de Sancho II* (1947) o por Ubieto y Alvar para *La campana de Huesca*. En este caso, el único aplicado a un cantar no castellano, la *Crónica de San Juan de la Peña* recoge su hilo argumental, basado en un suceso histórico, ampliado con motivos folclóricos y legendarios, presentes desde la Antigüedad clásica. La elección de Ramiro II como rey de Aragón a la muerte de Alfonso I y la sublevación de los nobles motiva que el rey, antiguo monje, pida ayuda de su maestro en el monasterio, quien corta los tallos que sobresalen de las coles del huerto; el monarca interpreta esta enigmática acción como el consejo de decapitar a los nobles rebeldes. Quizás la trama constituyera un cantar

perdido, pero es arriesgado reconstruir sus versos cuando se remontan a una crónica latina, traducida al aragonés y al catalán hacia 1369, como refleja este pasaje:

> Estonz clamó el mensagero al huert,
> en el cual muchas coles havié.
> Et sacó un ganivet,
> et teniendo la letra en la mano et leyend,
> talló todas las coles mayores que yeran en el huert,
> et fincaron solas las chicas. Et díxole al mensager:
> «Vete al mi señor el rey et dile lo que has visto fer».
>
> (Antonio Ubieto, *Historia de Aragón: literatura medieval*, Anubar, Zaragoza, 1981, p. 267.)

Los ejercicios de reconstrucción de los cantares desaparecidos resultan similares a las drásticas restauraciones artísticas tan de moda en el pasado; no obstante, las asonancias en las crónicas, junto a la pervivencia de los mismos temas en el romancero, testimonian la difusión de cantares perdidos sobre *Los siete infantes de Lara* o sobre Sancho II; en este caso incluso conocemos el título («commo quier que en el cantar del rey don Sancho diga»). Tampoco caben dudas sobre cantares que inspiraron a los clérigos responsables del *Poema de Fernán González* o de las *Mocedades de Rodrigo*, aunque la manipulación a la que fueron sometidos los materiales previos, unidos a otros complementarios, no nos permita conocerlos.

Es probable la existencia de otras gestas cuyas huellas resultan menos notorias, varios de los cuales suscitan cierta unanimidad entre los críticos: *Bernardo del Carpio*, del que la crónica alfonsí transmite dos versiones de su nacimiento y alude a sus cantares («Et algunos dizen en sus cantares et en sus fablas que fue este Bernaldo...»), *Mainete*, que trataría de las andanzas juveniles de Carlomagno por Toledo, o el *Romanz del infant García*, que recuerda el asesinato del último conde de Castilla. Las discrepancias entre las versiones de este suceso (1029) obligan al cronista (*PCG*, capítulos 787-789) a recoger lo que cuentan las fuentes latinas en compañía de lo que

«dizen» en romance: «assí fue como ... lo cuentan en su latín», pero «dize aquí en el castellano la estoria del romanz del infant García d'otra manera».

García, último conde de Castilla, fue asesinado en León, a donde había acudido para conocer a su prometida, la infanta doña Sancha, hermana del rey Veremundo II. La versión alfonsí termina con la venganza de la mujer, quien se encarga de descuartizar al asesino: «tomó un cuchiello en su mano ella misma, de sí tajol' los pies con que andidiera en aquel fecho, después sacole la lengua con que fablara la traición; et desque esto ovo fecho, sacole los ojos con que lo viera todo». «Romanz» es término referido tanto a la lengua vulgar, opuesta al latín, como a la narración cantada, o mejor escrita, en esta lengua; en este caso la trama de enemistades y venganzas familiares recuerda el mundo de *Los siete infantes de Lara* y permite pensar que circulara un cantar épico con este asunto, del que no se ha conservado un solo verso, y que podía haber pasado a la *Estoria* prosificado.

Ahora bien, cuando las crónicas incorporan relatos ficticios no siempre retoman un cantar de gesta: determinados sucesos históricos se envolverían en la leyenda, sin que podamos conocer mucho más de las circunstancias y modos de su difusión. Las dudas surgen si a la ausencia de restos de versificación y de romances se suma una trama de tonos poco épicos, como en el supuesto cantar de *La condesa traidora*. La historia, según la *Estoria de España* (*PCG*, caps. 730-765), se estructura de forma geminada: la primera parte narra el desgraciado matrimonio del conde Garci Fernández, hijo de Fernán González, con la hija de un conde francés, Argentina, quien aprovecha la enfermedad de su marido para fugarse con su amante. Con la ayuda de la hija del enamorado, Sancha, Garci se venga y mata a la pareja adúltera; después ambos se casan, pero en esa parte la nueva esposa también «salió mala muger» y propicia su muerte en el campo de batalla, tras haber debilitado su caballo de forma perversa con una alimentación inadecuada. No conforme con ello, trata de matar a su hijo, el futuro conde Sancho García, pretendiendo casarse con un rey moro. Su descendiente, enterado de sus propósi-

tos, le hizo beber bajo amenazas el vino envenenado que le tenía preparado, por lo que de forma inmediata cayó muerta.

El protagonista, el conde Garci Fernández, hijo de Fernán González, podría ser apodado «el de las hermosas manos» de atenernos a su presentación («avié las más fremosas manos que nunca fallamos que otro omne ovo, en manera que muchas vegadas avié vergüeña de las traer descubiertas ... et cada que entrava en logar ó estava muger de so amigo o de so vasallo siempre metié unas luvas ['guantes'] en las manos»). Por ellas será reconocido entre los mendigos que están en la puerta del palacio de los adúlteros («viol' las más fremosas manos que nunca viera a omne nin a muger»). Poco después doña Sancha pretende matar a su padre y a su amante, con recursos propios de un relato folclórico: finge que desea dormir entre ambos, oculta bajo el lecho a Garci Fernández, armado con un gran cuchillo, y le prohíbe que «se meciese nin tosiesse fasta que ella le tirase por una cuerda que l' ató al pie». Estos y otros detalles apuntan a una leyenda oral, engarzada con motivos folclóricos y novelescos, cuyo trasfondo muestra una manifiesta galofobia (Argentina y Sancha son francesas), unas mujeres traidoras, sexualmente desinhibidas y brutales, como en otras historias del ciclo, pero, a falta de otros datos, no puede asegurarse que la trama remita a un cantar perdido.

En definitiva, existirían muchos más cantares de gesta que los conservados, pues se trata de un género esencialmente oral del que, a lo sumo, los juglares podrían anotar algunos versos en manuscritos descuidados; ahora bien, especular con su fecha, su estructura, su posible extensión o el número de sus refundiciones puede resultar un ejercicio apasionante, pero arriesgado e hipotético, pues los testimonios conservados proceden de la cultura escrita; el cronista no es un antropólogo ni un folclorista que trata de reproducir un cantar de gesta para la posterioridad. Los cantares o las leyendas épicas se manipulan, abrevian o alargan en función de intereses narrativos, sociales, ideológicos, etc., por lo que las diferencias entre distintas versiones cronísticas no reflejan necesariamente refundiciones o reelaboraciones de cantares, ni siempre la crónica más an-

tigua reproduce la versión más primitiva. A partir de las diferencias de transmisión de la leyenda de *Los siete infantes de Lara* entre la *Estoria de España* y la *Crónica de 1344* Menéndez Pidal concluyó que habría dos cantares: el primero, más apegado a los hechos históricos, recogido en el texto alfonsí, y el segundo, con elementos ficticios, incorporado a la *Crónica de 1344*. Sin embargo, esta hipótesis ha sido refutada desde otra perspectiva: la crónica tardía refleja un mundo más arcaico, en el que el papel de doña Sancha, y del universo femenino, resulta determinante, acorde con el desempeñado en otras leyendas de los primeros condes castellanos.

Una de las grandes transformaciones de los cantares orales integrados en la cultura escrita es su vinculación con los cultos sepulcrales. Es muy probable que los monasterios manipularan las tradiciones épicas para obtener frutos, en suma, económicos, haciendo girar las vidas y los cuerpos de los héroes en torno a santuarios, como San Pedro de Cardeña, San Pedro de Arlanza, San Millán o Santo Domingo; así podrían propagar la importancia de sus monasterios, cuando los cenobios entran en declive, como parece comprobarse con la *Leyenda de Cardeña*, redactada a comienzos del siglo XIII para vincular el Cid a este centro. El fenómeno se percibe tanto en los textos conservados, si excluimos el breve fragmento de *Roncesvalles*, como en supuestos cantares y en las leyendas épicas transmitidas en las crónicas. Según la *Crónica Najerense*, en *La condesa traidora* Sancho trata de rescatar de tierra de moros el cuerpo de su padre, el conde García Fernández, para enterrarlo en San Pedro de Cardeña; la misma leyenda, transmitida en la *Estoria de España*, cuenta la fundación de San Salvador de Oña por Sancho García, cuyo sarcófago, junto al de su esposa e hijos, se encuentra allí, para tratar así de expiar el asesinato de su madre. Otros dos monasterios se vinculan a la trayectoria heroica: San Pedro de Cardeña, considerado hoy la «cuna de la leyenda cidiana», y San Pedro de Arlanza, fundado por Fernán González, sin olvidar San Millán o Santo Domingo de Silos, entre otros. Curioso es también descubrir las rivalidades entre ellos: San Pedro de Arlanza y San Millán se disputan las reliquias de los infan-

tes de Lara además de la gloria de ser el cenobio favorecido por Fernán González, sin que importe la alteración de documentos ni la ficcionalización de la trama en caso de necesidad. En este sentido, del mismo modo que se había canonizado a Carlomagno, el Cid adquiere un halo de santidad, capaz de vencer a los almorávides después de muerto o castigar al judío que se atreve a mesarle la barba tras siete años embalsamado.

Tampoco la vinculación entre épica y romancero carece de problemas. Menéndez Pidal, retomando planteamientos de Milà, defendió la tesis de que los primeros romances procedían de la fragmentación de cantares épicos, de los cuales también derivaría su forma métrica. Su teoría se apoya en los numerosos romances relativos a *Los siete infantes de Lara*, el *Cantar de Sancho II* o las *Mocedades de Rodrigo*, todos ellos gestas perdidas. Sin embargo, sus innegables paralelismos no pueden ampliarse a todos los romances de materia épica. Sorprende, por ejemplo, lo ocurrido con el *Cantar de mio Cid*: solo conocemos tres romances relacionados con él («Tres cortes armara el rey», «Yo me estando en Valencia» y «Helo, helo por do viene»), pero sus conexiones son tan remotas que difícilmente pueden considerarse fragmentos suyos; más bien parecen creaciones independientes nacidas al amparo de la popularidad de una tradición épica, viva oralmente y alimentada por las crónicas.

Los múltiples textos conservados de la épica francesa se han catalogado en función de criterios temáticos (cantares de cruzada, de rebelión y de linaje, de aventuras, etc.) o agrupados en ciclos (el ciclo de Guillaume, el de los reyes de Francia, etc.). La escasez de testimonios épicos hispánicos, así como las circunstancias históricas de la Península, no permiten descubrir idénticas variaciones temáticas; en gran parte las gestas reflejarían las especiales condiciones de vida de los territorios fronterizos, como el *Cantar de mio Cid*, y en menor medida expresarían el sentimiento de cruzada, el *Poema de Fernán González* o el fragmento del *Roncesvalles*, o las luchas internas entre familias rivales, *Los siete infantes de Lara* o el *Romanz del infant García*. Más habitual es agrupar los cantares y leyendas épicas castellanas en tres ciclos, el de los condes de Casti-

lla, el del Cid y el carolingio: de todos ellos nos detendremos más ampliamente en las gestas de las que conservamos textos literarios.

EL CICLO DE LOS CONDES DE CASTILLA Y EL «POEMA DE FERNÁN GONZÁLEZ»

El ciclo de los condes de Castilla se remontaría al origen de este condado desde su independencia con Fernán González (h. 931-970) hasta que pasó al dominio de Sancho el Mayor de Navarra a la muerte de García Sánchez (1017-1028). Constituiría uno de los ciclos épicos más antiguos, en el que se alternarían episodios de violencia y venganza extremas; de él no se ha conservado ningún texto en su forma original, lo que no ha impedido a los críticos discutir las características de los cantares o leyendas épicas que lo conformarían, el *Cantar de Fernán González*, *La condesa traidora*, *Los siete infantes de Lara*, el *Romanz del infant García* y *El abad don Juan de Montemayor*. Del conjunto, solo podemos tener seguridad de la existencia del primero al habernos llegado en una refundición clerical, el *Poema de Fernán González*; su trama giraría en torno a las hazañas de un héroe, Fernán González, paladín de la cruzada contra el infiel y victorioso en los conflictos internos. Frente a este modelo, los otros hilos argumentales transmiten cierta sensación de primitivismo, con pátina de antigüedad, a partir de luchas internas entre familias o clanes en las que se impone la brutalidad vengativa.

El *Poema de Fernán González* es una extraña simbiosis entre dos modalidades de poesía narrativa, tradicionalmente enfrentadas: su asunto constituye una trama épica, pero su métrica y concepción se encuadra en la tradición clerical. Por desgracia nos ha llegado en un solo manuscrito, con letras ilegibles, a falta de varios versos cortados por su encuadernación y sin final. De nuevo se ha recurrido a las crónicas, entre otras a la *Estoria de España*, donde se prosificó, para recuperar lo perdido. Todo ello explica las notables diferencias de las distintas ediciones en la numeración de las estro-

fas y en la restauración de varios versos considerados anómalos. Su autor, del que desconocemos su identidad, muy bien pudo ser un monje de San Pedro de Arlanza por su interés en vincular al héroe con este monasterio y por su buen conocimiento de la comarca. La asociación entre Fernán González y Arlanza era recogida por cronistas como Jiménez de Rada, pero quizás el texto clerical trataba de acallar voces procedentes de San Millán y de Santo Domingo de Silos, que pretendían apropiarse del castellano.

Para conocer mejor la intención de la obra se necesitaría datarla con exactitud, asunto complejo y sobre el que divergen las opiniones. Los anacronismos de sus datos históricos impiden una fechación precisa, mientras la apócope (pérdida de la -e final en voces en las que la lengua actual la mantiene) parece situarlo entre 1250-1260; por el contrario, la interpretación del verso 381a, que, tras las consiguientes enmiendas, alude a los almohades y a los benimerines («venien los almohades e los avenmarinos»), ha hecho pensar que pudo escribirse después de 1264, fecha de la primera entrada de los miembros de esta dinastía bereber en la Península, o mejor después de 1275, cuando se produjo la segunda. De retrasarse la composición hasta el último tercio del siglo XIII, el poema se aproximaría al contexto alfonsí, a la zaga de otras obras del mester de clerecía, de las cuales retoma e imita estrofas, como hace con el *Libro de Alexandre*, o de obras hagiográficas y marianas de Berceo.

A diferencia de otros poemas escritos en cuaderna vía, el autor del *Fernán González* combina unos modelos librescos con uno o varios cantares o leyendas épicas, que recrearían la biografía heroica del conde Fernán González. Se inicia con un largo preámbulo histórico enaltecedor (que abarca hasta la estrofa 166), en el que el monje parece seguir muy de cerca textos latinos como las crónicas del Tudense y del Toledano, o el *Liber Regum* (h. 1194-1211), uno de los relatos históricos más antiguos en lengua vulgar, que podrían formar parte de la biblioteca monacal. Su alabanza de España (→ 24), de raíces isidorianas, termina ensalzando la superioridad de Castilla («Pero de toda Spaña, Castiella es mejor»). A partir de la estrofa 167, centra su atención en el conde castellano,

al que presenta victorioso en sus conflictos con León, Navarra, el conde de Tolosa y los musulmanes, gracias también a la ayuda divina. El autor elaboró los materiales para adecuar los datos históricos a la situación del momento y reforzar los vínculos entre el héroe y el monasterio; es inviable, pues, la reconstrucción histórica de la biografía del conde a través del *Poema*, como se hizo en el pasado.

Los principales hitos de su existencia se ajustan a los patrones de los héroes míticos: desciende de un linaje ilustre —los legendarios jueces de Castilla—, es el menor de los tres hijos de Gonzalo Núñez, y en su niñez «furtol' un pobreziello que labrava carvón, / tovol' en la montaña una grande sazón», 177cd. Este incidente, sin apoyo histórico, en apariencia resulta incoherente: el rapto carece de móvil mientras el carbonero gasta todos sus haberes en criarlo y además le explica su origen. Recuerda, sin embargo, lo sucedido con otros héroes fundadores históricos y legendarios, entre otros el aragonés Sancho Abarca: el peligro infantil superado en el propio nacimiento, por su abandono posterior o por el rapto realizado por alguien de inferior categoría, demuestra que su heroicidad estaba predeterminada desde su nacimiento. Su primera visita a San Pedro de Arlanza, tras la conquista de Carazo, combina motivos hagiográficos y folclóricos, acordes con los intereses propagandísticos del monasterio: Fernán González se aleja de los suyos, persiguiendo un jabalí, que se refugia tras el altar de una pequeña ermita, donde se alojan tres monjes (estrofas 226 y ss.). El conde evita profanar el lugar sagrado por lo que no mata al animal; uno de los religiosos, Pelayo, le profetiza que vencerá a Almanzor, caerá dos veces prisionero, estará en peligro antes del tercer día y verá una extraña señal que espantará a todos los suyos. En su respuesta el héroe se compromete a apoyar el monasterio: «Si Dios aquesta lid me dexa arrancar, / quiero tod' el mi quinto a este lugar dar; / demás, cuando muriere, aquí me soterrar, / que mejore por mí siempre este lugar» (estrofa 247).

El encadenamiento de motivos folclóricos (caza, un animal que guía al héroe hacia lo desconocido —habitualmente un ciervo—, espacio sagrado o encuentro con la divinidad) recuerda, sobre todo,

a la leyenda de San Antolín como la recogía el Toledano: el rey Sancho el Mayor descubrió por azar la tumba del santo, yendo tras un jabalí, y, después de haber violado involuntariamente el recinto sagrado, se comprometió a restaurarlo, convirtiéndolo en la futura catedral de Palencia. Otros episodios del *Poema de Fernán González* son reales, pero en ellos la historia se entremezcla con la ficción. Así ocurre con los dos encarcelamientos del conde, el primero en Navarra, del que fue liberado por la infanta doña Sancha bajo promesa de matrimonio, y el segundo, que solo transmite la *Estoria de España*, en León, donde Sancha, ahora su esposa, intercambia sus vestiduras con su marido y permanece en la cárcel, mientras el conde huye disfrazado de romero. Los dos matrimonios de Fernán González, con Sancha y con Urraca, sobrina de la anterior, se han fusionado, se ha alterado el orden de las reclusiones o el nombre de sus captores, ya que en León no fue Sancho I sino Ramiro II; la actitud de la decidida Sancha, que logra vencer al lujurioso arcipreste con el que topan en su huida (estrofas 635 a 646), se asimila a la de otros personajes femeninos del mismo ciclo castellano.

La presencia de Fernán González en la corte leonesa con un valioso azor, «non avie en Castiella otro tal nin mejor», y un caballo, «que fuera d'Almaçor», es principio de la culminación de su carrera heroica, equivalente en otros mitos a la obtención del trono. El rey leonés, encaprichado de tales animales, que de nuevo remiten a la caza, le propondrá su adquisición mediante el recurso del «gallarín doblado», una progresión geométrica que implicaría, si la suma no fuese abonada en el plazo pactado, que «d'allí adelant' fuesse cada día doblado» (567d). Al final el rey no pudo pagar la deuda acumulada, teniendo que compensar al conde con la independencia del territorio. Combinando una práctica jurídica vigente con el recuerdo de las compraventas engañosas, tan habituales en los cuentos orientales, se pretende explicar la emancipación de Castilla, que en la realidad no se alcanzó hasta el siglo XI con Fernando I, aunque Fernán González lograra en su día que el condado fuera hereditario. En resumen, el monje de San Pedro de Arlanza pudo retomar una leyenda épica o un cantar de la tradición oral,

pero no se limitó a volcarlo en los moldes de la cuaderna vía; lo reelaboró de forma intencionada y coherente, primando su espíritu cruzado y su castellanismo, con deseo de vincular la fama heroica del conde al cenobio arlantino.

CICLO CAROLINGIO Y ANTICAROLINGIO: «RONCESVALLES»

El material épico relacionado con Carlomagno constituiría un ciclo compuesto al menos por el *Mainete*, *Roncesvalles* y *Bernardo del Carpio*, al que habría que sumar una supuesta adaptación castellana de la *Chanson de Roland*. Pese a estar reelaboradas en España, la base de estas leyendas proviene del país vecino, con la excepción de *Bernardo del Carpio*; reflejan la especial relevancia del camino de Santiago así como las intensas relaciones económicas, políticas, sociales y culturales entre Francia y los reinos hispánicos. En el ámbito castellano, se produjo un cambio decisivo con Alfonso VI (1065-1109), quien propició una intensa apertura hacia Europa. Las facilidades concedidas a los monjes de Cluny, la imposición del rito romano en lugar del mozárabe, el relevo de los obispos recalcitrantes por cluniacenses, los «monjes negros», las alianzas matrimoniales con familias tolosanas o borgoñonas, la llegada de un número creciente de francos, la adaptación de la caligrafía francesa para reemplazar a la tradicional o visigótica, etc., se debieron tanto a convicciones personales del soberano como a presiones políticas externas.

Los testimonios sobre la difusión peninsular de la batalla de Roncesvalles remontan al tercer cuarto del siglo XI y corresponden a la llamada *Nota emilianense*, breve texto latino procedente del monasterio de San Millán de la Cogolla, en el que se alude a la derrota de Roncesvalles, como lo refleja la traducción de su descubridor, Dámaso Alonso:

> En la era de 816 (año de Cristo, 778) vino el rey Carlos a Zaragoza. Por aquel entonces tenía doce sobrinos. Cada uno tenía tres mil caballeros con sus lorigas. Sus nombres: Roldán, Beltrán, Ogier el de la corta es-

pada, Guillermo el de la corva nariz, Olivier y el obispo don Turpin. Y cada uno servía un mes al rey en su séquito. Sucedió que el rey con su hueste se detuvo en Zaragoza. Después de algún tiempo los suyos le aconsejaron que recibiera muchos regalos para que el ejército no pereciera de hambre, sino que pudiera volver a la tierra propia. Lo que fue hecho. Luego quiso el rey por la seguridad de las gentes de su ejército, que Roldán, fuerte guerrero, viniera con los suyos el último. Pero cuando el ejército atravesaba el puerto de Cisa fue Roldán muerto en Roncesvalles por los sarracenos.

(*De los siglos oscuros al de Oro. Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas*, Gredos, Madrid, 1964, p. 43.)

La *Nota* coincide con la *Chanson de Roland* en numerosos detalles, pero también difiere en otros y en significativas omisiones, que hicieron pensar en una adaptación hispánica del tema. Las referencias se reiteran en tiempos posteriores en ámbitos cultos, como el *Poema de Almería* (h. 1148), y en populares, como el cantar paralelístico inserto en la *Crónica de la población de Ávila*, del que se desprenden quejas soterradas porque no todos los combatientes merecen el mismo trato que los franceses: «Cantan de Roldán, cantan de Olivero, / non de Çorraquín, que fue buen cavallero. / Cantan de Olivero, cantan de Roldán, / e non de Çorraquín, que fue buen barragán» ['mozo soltero']. Con estos y otros datos literarios, a los que cabría añadir testimonios iconográficos, se ha sugerido un probable cantar castellano perdido sobre Roldán, compuesto poco después de mediados del siglo XII. Por las mismas fechas también se ha supuesto un poema épico castellano sobre la juventud de Carlomagno, *Mainete*, elaborado sobre el modelo galo, y de uno o varios cantares sobre Bernardo, héroe hispánico inventado para contrarrestar a los franceses, aunque solo podamos reconstruirlos a partir de relatos cronísticos, comenzando por el *Chronicon mundi* (1236) de Lucas de Tuy, el *De rebus Hispaniae* de Rodrigo Jiménez de Rada (1243) o la *Estoria de España* alfonsí.

Esta última alude a dos versiones sobre el linaje de Bernardo del Carpio. Según la más extendida, era fruto de los amores clan-

destinos entre el conde Sancho Díaz y Jimena, hermana del rey leonés Alfonso el Casto (791-842). El rey, al enterarse de su nacimiento, manda encarcelar al padre, encierra a la madre en un convento y prohija al niño. Bernardo se enterará de quién es su auténtico progenitor, y de su desgracia, en una partida de ajedrez, al igual que le sucederá al bastardo Mudarra en la leyenda de *Los siete infantes de Lara*; cuando vaya a liberar a su familiar, este ya habrá muerto. Llevado de tristeza y desesperación, luchará contra Carlomagno, a quien el rey Alfonso quiere ceder el reino de León a cambio de ayuda contra los moros, convirtiéndose en el gran triunfador de Roncesvalles. Frente a esta versión se menciona otra, profrancesa, según la cual su madre era doña Timbor, hermana de Carlomagno, tradición llena de anacronismos. Por el contrario, el Bernardo hispano resulta muy coherente en el conjunto de reacciones antifrancesas de la época. Con su intervención en Roncesvalles se crea un héroe superior al invencible Roldán, en definitiva una contrafigura de ámbito local, recordada en crónicas y romances, bien conocidos por don Quijote.

Del *Roncesvalles* nos ha llegado un fragmento de cien versos, si bien su brevedad tampoco resuelve buena parte de los problemas planteados. Corresponden a los restos de un poema, quizás compuesto en el segundo cuarto del siglo XIII en Navarra, que describe a Carlomagno en el campo de batalla de Roncesvalles ante los cadáveres de los suyos: el arzobispo Turpín, la cabeza ensangrentada de Oliveros y el cuerpo de su sobrino Roldán, a los que se dirige con los correspondientes «plantos»; posteriormente el duque Aimón localiza el cuerpo de su hijo Rinalte (Reinaldos de Montalbán), le apostrofa y lo aparta de los demás caballeros. El duque Aimón, el de Bretaña y el caballero Beart van a socorrer al amortecido emperador. El texto mantiene estrechas correspondencias con la *Chanson de Roland*, sin que pueda identificarse con ninguna versión conservada: combina detalles que aparecen solo en los testimonios más antiguos de la obra, con otros localizados en las reelaboraciones tardías, junto a influencias de otros cantares franceses e incluso hispanos; por ejemplo, Carlomagno y Aimón parecen ha-

blar con las cabezas de unos muertos que no habían sido decapitados en la tradición, lo que recuerda la escena de *Los siete infantes de Lara* en la que Gonzalo Gustioz llora ante las cabezas de sus hijos. De todo ello parece desprenderse que existió una tradición épica de temática carolingia, propiamente hispana, revestida de ciertas peculiaridades: entre otras, la rivalidad entre Reinaldo de Montalbán y Roldán y la mención de una lista de los doce pares con nombres nada habituales en el resto de las literaturas románicas.

EL CICLO DEL CID: DE LAS «MOCEDADES DE RODRIGO» AL «CANTAR DE MIO CID»

Los principales hitos biográficos de Rodrigo Díaz están bien documentados, pese a que sobre algunos se superpone el mito, comenzado a gestarse antes de su muerte (1099) en Valencia. Los primeros años de su vida transcurren en la corte castellanoleonesa de Fernando I, donde, según hábitos de la época, se educaban los vástagos de la nobleza. Allí convivirá con el futuro Sancho II, de quien fue alférez, y sería testigo de la muerte del rey y del reparto de su territorio en el testamento. Las trágicas consecuencias de esta división, con la muerte de Sancho II en Zamora en 1072 y la elección de Alfonso como sucesor, se narrarían en el perdido *Cantar de Sancho II*; originaron la tardía leyenda del «Juramento de Santa Gadea», según la cual, el nuevo rey, a petición del Cid, debió declarar en público su inocencia en el asesinato de su hermano. Este fabuloso episodio, recreado en romances, dramas, novelas, etc., es inverosímil, pero convirtió al héroe, a ojos de los románticos, en la encarnación del espíritu castellano, y se relacionó en la tradición con su destierro; sin embargo, históricamente Rodrigo Díaz se ganó la confianza del nuevo monarca y no fue expulsado hasta 1081, a consecuencia de una acción personal en tierras de Toledo, que provocó la ira del rey.

Durante el tiempo de su exilio, el Cid sirvió al emir Mutamin de Zaragoza; junto a su ejército, derrotó al conde de Barcelona, y en

otra campaña, a Sancho Ramírez de Aragón. A partir de 1087, se reconcilia con Alfonso VI, pero vuelve a ser expulsado poco después por no acudir en su auxilio a levantar el cerco del castillo murciano de Aledo, amenazado por los almorávides; las circunstancias de este nuevo desencuentro, en el que desempeñaron un papel importante las envidias cortesanas, se aproximan a las narradas en el *Cantar*: ahora el monarca confisca sus bienes y encierra en prisión a su mujer e hijos. No hubo, pues, un único destierro ni el móvil fue la traición de García Ordóñez, aunque sí fue histórico este episodio con el que se iniciaría el poema, que concluyó con el conde prisionero del Cid. En 1094, tras un largo asedio, conquista Valencia, convirtiéndose en señor de toda la comarca levantina, sin tener condición regia. Gracias a su habilidad política y capacidad militar fue el personaje histórico más temido y respetado de la España cristiana y de al-Ándalus, capaz de llevar la «reconquista» hasta unos límites imposibles de conservar tras su muerte. En palabras del andalusí Ibn Bassâm (m. 1147-1148) en su *Tesoro sobre las excelencias de la gente de al-Andalus*, «el poder de ese tirano se extendía, abrumando a todas partes y amedrentando al próximo y al lejano. Contome quien lo oyó, que él decía, cuando su afán era más fuerte y su codicia extrema: Por un Rodrigo fue conquistada esta península y Rodrigo la salvará» (ap. María Jesús Viguera Molins, «El Cid en las fuentes árabes», en *El Cid, poema e historia. Actas del Congreso Internacional (12-16 de julio, 1999)*, Ayuntamiento, Burgos, 2000, p. 63).

La ficticia biografía de Rodrigo Díaz de Vivar podría reconstruirse gracias a distintos cantares que celebrarían las etapas vitales: la perdida *Gesta de las Mocedades de Rodrigo* narraría su juventud; sus primeras hazañas se incluirían en el reconstruido *Cantar de Sancho II*, que, incorporado a la *Estoria de España*, narra los enfrentamientos entre Sancho y sus hermanos tras la división del reino por Fernando I; su madurez y deshonra, desterrado por el rey Alfonso y afrentado por los infantes de Carrión, constituyen el tema del *Cantar de mio Cid* y por último, el breve *Epitafio del Cid*, resumiría, según Alberto Montaner, su carrera heroica en unos versos relacionados con el culto cidiano en Cardeña.

En la vida poética de los grandes héroes, las aventuras juveniles se recrean tras las hazañas de madurez para satisfacer unos deseos del público, ansioso por descubrir la «prehistoria» de los protagonistas de unas grandes gestas ya conocidas y que han alcanzado gran éxito. Al igual que se cuentan las «infancias» de Carlomagno o de Roldán (*Enfances de Charlemagne*, *Enfances de Roland*, del mismo modo que de Jesús en los influyentes *Evangelios apócrifos*), también se crearían a finales del siglo XIII unas «mocedades» de Rodrigo, que relatarían sus ímpetus juveniles como vasallo rebelde y desmesurado. Poco nos queda de ese cantar, al que algunos llaman la *Gesta de las Mocedades de Rodrigo*, salvo restos prosificados en crónicas del siglo XIV y un texto de inspiración clerical, las *Mocedades de Rodrigo*, que lo aprovecha, al igual que ocurrió con el perdido *Cantar de Fernán González* y el *Poema* conservado. A diferencia de este último, el clérigo refundidor recurre al verso épico, pero el resultado carece de ritmo, salvo algunos momentos en los que incorpora fragmentos de lo que sería la *Gesta* desaparecida. A ello se suma, de nuevo, una transmisión muy defectuosa, con varias lagunas y un final incompleto, que dificultan cualquier intento por analizar su estructura. El autor, un clérigo relacionado con la iglesia palentina, reelaboraría la tradición oral con otros textos, escritos o no, como el *Libro de Alexandre* o las leyendas épicas de Fernán González, junto a documentos eclesiásticos palentinos, con la intención de beneficiarse de la asociación entre el héroe y la diócesis. La fecha de su creación se ha datado durante el siglo XIV, pero los críticos la han fijado desde el 1300 hasta el último tercio del siglo, amplio arco y nada seguro para precisar su marco político o económico.

En la redacción conservada, el texto consta de una introducción en prosa, en la que el poeta incorpora una historia de la fundación de la diócesis palentina, y unos 1.170 versos, repartidos en treinta tiradas. La obra gira en torno a un joven Rodrigo forzado a casarse con Jimena, a petición de esta última, quien pretende así vengar la muerte de su padre, el conde don Gómez de Gormaz, de acuerdo con un «matrimonio por compensación» (se restituye la muerte de un familiar mediante el casamiento con su responsable o

un miembro de su linaje). Celebrados los esponsales, el héroe lo pospone hasta no vencer en cinco lides campales. Su juramento se convierte en el hilo conductor de la acción, pero la identidad de las batallas resulta problemática por la defectuosa transmisión del texto. El poema, incompleto, finalizaría con la boda, tras haber cumplido la promesa. A esta trama, que no diferiría mucho en la gesta perdida, se suma la defensa por el héroe de los derechos del obispo de Palencia, frente a los condes de Campoo. Esta mediocre refundición eclesiástica alcanzó una gran difusión y es el eslabón que, junto a romances y crónicas, conduce a importantes recreaciones del mito cidiano, como las de Guillén de Castro (1605-1615) o de Corneille (1636).

El anterior esbozo biográfico de Rodrigo Díaz de Vivar nos permite asegurar que el *Cantar de mio Cid* está construido sobre una realidad histórica, pero es una creación poética, en la que se alteran unos hechos y se inventan otros. Los dos destierros se fusionan en uno, dando así una dimensión mucho más trágica al exilio y al posterior perdón real, aunque es posible que se configure sobre el recuerdo de los sucesos de 1089. Más sorprendente es la invención de los matrimonios de las hijas del Cid, llamadas en realidad María y Cristina y no Elvira y Sol, con los infantes de Carrión, que nunca se produjeron y no hubo, por tanto, ocasión para la Afrenta de Corpes ni para los duelos en las cortes toledanas. La fidelidad afecta a gran parte de los personajes, aunque no todos acompañaron al Cid, como Álvar Fáñez, a los itinerarios geográficos, que parecen haber sido transitados por el autor, y a los topónimos. Las divergencias entre los sucesos reales y los recreados constituyen también el trasfondo de los debates en torno a la autoría y datación del *Cantar*.

El texto nos ha llegado en un único manuscrito, deteriorado por el paso del tiempo y por la aplicación de reactivos químicos, al que le falta el primer folio. Corresponde a una copia de mediados del siglo XIV, cuyo modelo se cerraría con el célebre éxplicit o colofón de Per Abad: «Per Abbat le escrivió en el mes de mayo, en era de M e CC e XLV años». La fecha, expresada en la era de César o

Hispánica, que toma como punto de referencia la anexión de Hispania como provincia romana en el 38 a. C, remite al año 1207, momento en el que «un tal» Per Abad finalizó su copia de otro códice, hoy perdido. El uso del verbo «escribir» inclina a decantarse por esta opción, frente a quienes han propuesto que Pedro Abad es el autor del poema. Su nombre, monje o laico, hijo de abad, es frecuente en la época y, si no hay más datos que lo vinculen al poema, resulta aventurado inclinarse por alguno de ellos.

La datación del original ha ido desplazándose en el tiempo, desde la temprana fecha propuesta por Ramón Menéndez Pidal de 1110, ampliada después a 1140, al sostener su tesis de la autoría de dos juglares, hasta la actualidad, en la que la gran mayoría de estudiosos se inclinan por establecer la creación del poema, en la forma hoy conocida, en los últimos años del siglo XII o inicios del siguiente. Los argumentos a favor de esta propuesta son numerosos, y si cada uno de ellos puede ser rebatido, la suma de todos hace más seguro su resultado: los mencionados decretos con sello, como el que contiene la orden de expulsión, varias veces citado al inicio del *Cantar* («antes de la noche, en Burgos d'él entró su carta / con grand recabdo e fuertemientre sellada», vv. 23-24), corresponden a prácticas generalizadas en el último tercio del siglo XII; la utilización de neologismos jurídicos, como «fijo dalgo» (vv. 210, 1035, 1565...) o «ricos omnes» (vv. 3552, 3546), se documenta a partir del último cuarto del siglo XII y principios del XIII, respectivamente, sin olvidar que la ficcionalización de los datos históricos exige una distancia temporal entre los hechos vividos y los poetizados.

La actitud del Cid con los musulmanes, vistos más como un medio para obtener un botín y «ganarse el pan» que como unos temibles enemigos religiosos, permite también ubicar el nacimiento del *Cantar* en este periodo, cuando comienza una situación de superioridad de los reinos cristianos sobre al-Ándalus. Sus relaciones con los moros, que no excluyen la amistad y el respeto, reproducen situaciones habituales entre los habitantes de territorios fronterizos. Quizás la fecha de creación del poema se situaría entre los últimos años del siglo XII y los primeros del XIII, próxima al colofón

de Per Abad, cuya copia pudo incluso prepararse, como se ha sugerido recientemente, para conmemorar unas cortes celebradas en Toledo el año 1207. Ahora bien, su fijación escrita no se produciría *ex nihilo* y, aunque de nuevo debamos movernos en la niebla de las suposiciones, es probable que la fama del Cid hubiera originado tras su muerte la aparición de sucesivos cantares o leyendas épicas que servirían de punto de partida para la escritura del texto que hoy nos transmite el códice de Vivar. El resultado final es una obra unitaria y bien estructurada, producto de una sola mano.

El autor, o reelaborador, de estos materiales deja huellas de su formación, sobre todo en temas jurídicos y eclesiásticos, pese a que no podamos precisar más sobre sus estudios. Muestra un especial cuidado al tratar los detalles técnicos legales, precisando las condiciones en las que se decreta el destierro del héroe o las que permiten disolver el primer matrimonio de las hijas del Cid con los infantes de Carrión; en claro contraste con los cantares épicos protagonizados por los primeros condes castellanos, la venganza se sustituye por una solución jurídica en las cortes de Toledo. Por otra parte, frente a la hostilidad que rodea al héroe y a los suyos tras abandonar Vivar, la llegada a la abadía de San Pedro de Cardeña (v. 242 y ss.), cuyas puertas se le abren de par en par por vez primera, supone un remanso de paz y seguridad, donde el Cid deja a su familia. Dado que no hay tampoco un trasfondo histórico para el episodio, cabe pensar, una vez más, que comporta una apropiación posterior de su memoria para favorecer al monasterio benedictino. La extensa oración (vv. 330-365) de Jimena al despedirse de Rodrigo recuerda otras plegarias similares en las canciones de gesta francesas, pero abundan los cultismos indicativos de que el poeta conocía las oraciones litúrgicas latinas. En resumen, el autor puede ser un clérigo, versado en épica francesa y con formación eclesiástica y jurídica, si bien en el resultado perviven huellas de la tradición oral. La conformación del *Cantar de mio Cid*, del códice de Vivar, ejemplifica de nuevo el cruce entre el ámbito juglaresco, oral, y el clerical, escrito, aunque lejos de una reelaboración similar a las presumibles en el *Fernán González* o en las *Mocedades de Rodrigo*.

La figura de Alfonso X en las miniaturas de sus obras refleja su conciencia autorial y su grado de participación en las mismas: rodeado de músicos, dicta a sus escribanos o enseña a la Virgen con el niño (*Cantigas*, en las dos imágenes superiores), vestido con manto de castillos y leones en el *Libro del ajedrez* cuenta entre los informantes con tahúres desarrapados (abajo, izquierda), mientras que, como infante, dialoga en la última imagen con los moros de la Arrixaca (Murcia).

Las convenciones iconográficas medievales suelen reflejar la representación del escritor y su destinatario, como en la miniatura del *Libro del conoscimiento* (arriba, izquierda), imagen reiterada en los primeros incunables, por ejemplo en el *Exemplario contra los engaños* y en el *Baladro del sabio Merlín* (superior derecha e inferior izquierda respectivamente). A finales del siglo XV también se generaliza la figura del creador en su recinto privado con los utensilios propios de su tarea, como en el modelo del impresor Fadrique de Basilea representado en la última imagen.

El baladro del sabio merlin cõ sus profecias

La imagen individualizada del escritor comienza a fraguarse en el siglo XIV con distintos variantes, desde la identificación del nombre (MUNTANER) que acompaña al cronista relatando su obra (arriba, izquierda), hasta los retratos de don Juan Manuel y el Marqués de Santillana como donantes de un retablo (superior derecha e inferior izquierda respectivamente). Juan Fernández de Heredia, que seguía los estímulos de Alfonso X y Pedro el Ceremonioso, aparecerá con sus emblemas, la típica barba bifurcada y ojos orientalizantes, característicos de los maestros del Hospital (abajo, derecha).

Uno de los mayores estímulos para fomentar la religiosidad en la Edad Media era la difusión de los relatos milagrosos, muchos de ellos similares en las distintas tradiciones europeas. Pueden afectar a los más diferentes miembros de la sociedad: a un ladrón devoto, salvado *in extremis* por la Virgen, a un caballero sacrílego enfrentado al fantasma de la monja seducida, a un rey compasivo con un leproso o a un moro incrédulo (de arriba a abajo y de izquierda a derecha).

Los animales, solos o junto a los humanos, protagonizaron muchos de los cuentos medievales. De nuevo se cuentan las mismas historias en distintos contextos, como ocurre con la fábula esópica del asno y el perrillo, también incorporada en el *Zifar* (abajo, izquierda), cuyo ilustrador parece tener presente el grabado del *Esopete* (arriba, izquierda), o la fábula de los dos ratones (arriba, derecha), que recogerá Juan Ruiz. En la tradición oriental se repite la idea de la ingratitud humana frente al comportamiento de los animales, según se lee en el *Calila e Dimna* (abajo, derecha).

[illegible] contenido del manuscrito de los *Reyes Magos* (arriba, izquierda), sin distribución de los diálogos ni [illegible]taciones escénicas, se aclara con ayuda de la iconografía, que nos permite deducir la importancia de [illegible]strella (como se ve a la derecha, en el *Libro de la infancia y muerte de Jesús*) o la identificación de los [illegible] con la representación de las edades del hombre (en el fresco de Navasa, Huesca, abajo a la izquierda). El recuerdo del teatro clásico quedaba reducido al ámbito escolar, donde la escenificación se [illegible] según muestra la última imagen (*Terencio de los duques*, hacia 1410-1412).

Frente a otras tradiciones, la de los textos poéticos cultos implicaba unos manuscritos más lujosos en función de sus autores (como puede apreciarse en el *Cancionero* del Marqués de Santillana, arriba izquierda), o de las cortes poéticas patrocinadoras (*Cancionero de Lope de Estúñiga*, arriba derecha), o de sus destinatarios, por ejemplo el *Cancionero de Pedro Marcuello*, que reproduce en portada su entrega a los Reyes Católicos (abajo, izquierda). Del mismo modo se consolida la figura del autor solitario en su escritorio, composición representada en la xilografía de la impresión de las *Obras* de Juan de Mena (abajo, derecha).

Lectores o copistas ayudan a leer los textos e incluso refuerzan sus claves interpretativas con sus comentarios (arriba, en la *Crónica del rey don Pedro* y en el *Cancionero* de Gómez Manrique), o con dibujos marginales como ocurre con estas imágenes eróticas del *Cancionero de Palacio* (abajo, izquierda). La tradición prosigue en los impresos, según reflejan los proverbios incorporados en el *Exemplario contra los engaños* (abajo, derecha).

La cultura de la guerra impregnaba todos los actos de la vida cotidiana medieval y se confundía con las prácticas deportivas o el juego, fuera de lanzamiento de «bohordos» ('armas cortas') a un castillete (derecha, abajo, en una letra miniada del *Vidal Mayor*), o de ajedrez (según el manuscrito del *Zifar*, abajo a la izquierda), modelo de tácticas militares. Afecta a todos los géneros literarios, entre otros la ficción sentimental, en la que los enamorados justan como rivales o combaten para liberar a su dama (las dos imágenes superiores son tacos de la *Cárcel de amor*).

Alejandro representaba al conquistador por excelencia, capaz de adentrarse en el fondo submarino (arriba, izquierda) o de subir por los aires impulsado por unos «grifos» hambrientos (arriba, derecha). El autor del poema castellano muestra la clemencia del héroe en su arenga ante los suyos frente a la tumba de Aquiles (abajo, izquierda) y su glorificación en la descripción de su lujosa tienda, en uno de cuyos lienzos se describen los meses del año con sus trabajos (como se reproducen a la derecha, abajo, a partir de las pinturas murales de San Isidro de León).

Comedia de Calisto y Melibea: La qual contiene demas de su agradable y dulce estilo muchas sentencias filosofales: y auisos muy necessarios para mancebos: mostrando les los engaños que estan encerrados en lisonjeros y alcahuetas.

Desde las primeras ediciones, los lectores pudieron leer *La Celestina* ilustrada con imágenes que subrayaban sus aspectos más significativos. En la portada de 1500 se destacaba a la alcahueta a la entrada de la casa de Melibea con el hilado serpentino, junto a Calisto con el halcón en la mano, dialogando con Melibea (arriba, derecha). Otros grabados resaltaban las muertes violentas de sus protagonistas: los criados, Celestina, Calisto y Melibea (las tres imágenes de la izquierda), cuya caída evoca la de Dido en los *Castigos de Sancho IV* (abajo, derecha).

Si en la actual redacción *La Celestina* se inicia con la pérdida del halcón por parte de Calisto (arriba, izquierda, motivo cinegético del salterio de Ingeburg de Dinamarca), la *Cárcel de amor* comienza con una visión alegórica en la que el Autor topa con un Salvaje (Deseo) que arrastra al enamorado (arriba, derecha). Algunos editores del siglo xvi reforzaron el paralelismo entre ambas obras con grabados similares en sus pautas iconográficas, como puede apreciarse en las dos xilografías inferiores.

En el siglo XV se sistematizan las traducciones de clásicos, tanto de la Antigüedad (según muestran estos dos folios de *Las Décadas* de Tito Livio, arriba), como de autores consagrados italianos (aquí ejemplificados en *La caída de príncipes* de Boccaccio, abajo a la izquierda). Su conservación en códices lujosos testimonia su estima, aunque la lengua humanística por excelencia seguía siendo el latín. La portada de una de las ediciones de las *Introductiones latinae* (derecha, abajo) muestra a Nebrija impartiendo una clase de gramática en presencia del mecenas don Juan de Zúñiga.

Algunos textos medievales perviven y se reactualizan a finales del siglo XV, y gracias a la imprenta mantienen su contacto con los lectores en diferentes formatos, como sucede con la *Crónica popular del Cid* (1498, arriba a la izquierda) o con el *Amadís de Gaula* (abajo a la izquierda, en la edición de 1508). La recreación decimonónica de la Edad Media favoreció la proliferación de imágenes en soportes más variados, desde pinturas, como *Las hijas del Cid* (1879), de Ignacio Pinazo (derecha, arriba), o esta litografía romántica de Amadís de 1837 (derecha, abajo).

Los quatro libros del Es
tuoso cauallero Amadis
de Gaula; Complidos.

El poema está compuesto por 3.778 versos de medida variable, divididos por una pausa interna en dos semiversos o hemistiquios, que alcanzan entre 12 y 16 sílabas, agrupados en tiradas o series, las *laisses* épicas francesas. Se reconoce aquí una modalidad métrica similar a la usada en el *Roncesvalles*, que difiere de la regularidad de la *Chanson de Roland*. Las ediciones modernas aceptan la propuesta pidaliana, presentando un conjunto dividido en tres cantares, jalonados por los versos del comienzo y del final del cantar segundo: «Aquís' conpieça la gesta de mio Cid el de Bivar» (v. 1085) y «Las coplas d'este cantar aquís' van acabando, / el Criador vos vala con todos los sos santos!» (vv. 2276-2277). Pese a no existir prueba alguna de su recitación pública, la división externa en tres unidades, de extensión no muy diferente, podía corresponder con la medida de cada sesión juglaresca. Las dos primeras terminarían sin resolver el principal conflicto que les ocupa: en el Cantar I quedaría pendiente el perdón del Cid y en el II, la confirmación de los malos presagios sobre los infantes de Carrión; de este modo, el público desearía regresar para satisfacer sus expectativas. De forma paralela, los escasos momentos de cómica distensión, el episodio de las arcas de arena (tiradas 8-11), la reacción del conde de Barcelona (tirada 62) o la escena del león (tirada 112), que suscitarían la risa, se alternan con escenas más dramáticas y se sitúan estratégicamente.

Frente a esta segmentación externa de esquema tripartito, la obra se configura internamente como un díptico narrativo, organización similar a la de otros grandes poemas épicos, la *Chanson de Roland*, *Beowulf* o la *Canción de los Nibelungos*. Esta estructura binaria se vertebra sobre el tema de la honra, o mejor dicho de la deshonra: la política y la familiar. En el folio perdido se detallarían las razones de Alfonso para expulsar de su reino al Cid, rompiendo así el pacto de vasallaje que les unía, debido a la calumnia de unos cortesanos envidiosos («mios enemigos malos») que le acusan de malversación. Su casual y perfecto inicio actual *in media res* transmite la desolación y soledad del héroe a través de una perspectiva paradójica: ve las ausencias, una serie de objetos sin vida («vio

puertas abiertas e uços sin cañados ['puertas sin candados'] / alcándaras vazías ['perchas vacías'], sin pielles e sin mantos, / e sin falcones e sin adtores mudados ['azores que han mudado la pluma']», vv. 3-5) que el héroe contempla llorando («De los sos ojos tan fuertemientre llorando», v. 1). Este verso inicial, con expresión calcada de la épica francesa (*plorar des ofs*), debe entenderse desde la mesura que configura su carácter («fabló bien e tan mesurado», v. 7), equivalente a prudencia y serenidad para afrontar las desgracias, con dolor de expresiones contenidas.

El ritmo rápido de las veinte primeras tiradas se acomoda a los nueve días de plazo que tiene el Cid para abandonar el reino; se suma a una serie de motivos esenciales para que el público se sitúe a favor del desterrado y no dude de su inocencia: la actitud severa de la legislación regia (tirada 4), el cariño y el temor del pueblo («Conbidarlo ien de grado, mas ninguno non osava», v. 21), la injusticia de la acusación, pues si hubiera robado no necesitaría engañar a los judíos (tiradas 8-11), el dolor de la separación familiar («asís' parten unos d'otros commo la uña de la carne», v. 375) y el apoyo de la divinidad, con la aparición en sueños del arcángel San Gabriel («¡Cavalgad, Cid, el buen Campeador, / ca nunca en tan buen punto cavalgó varón! / Mientra que visquiéredes, bien se fará lo to», vv. 407-409). El contrapunto a esta situación llegará en la tirada 104, cuando a orillas del Tajo se reencuentren el Cid y el rey Alfonso, en una escena en la que el héroe, llorando esta vez «de gozo», se humilla ante el rey («los inojos e las manos en tierra los fincó, / las yerbas del campo a dientes las tomó», vv. 2021-2022), mientras el monarca le pide que solo le bese las manos. Hasta llegar a este punto en el que se restaura el vasallaje roto y, por tanto, se borra la deshonra, el Cid ha emprendido una campaña por territorios fronterizos entre Castilla y Aragón, con el asalto de Castejón y Alcocer, que le conducen finalmente a conquistar Valencia.

Las primeras escaramuzas ya plantean el problema jurídico del botín; según la costumbre, la quinta parte correspondía al rey, pero en este caso, Rodrigo se siente eximido del tributo (su vasallaje se ha roto) y se lo ofrece a su fiel Minaya (v. 492). Tras la toma de

Alcocer el Cid inicia su andadura como héroe donador, según el análisis de Pedrosa, y decide que Alvar Fáñez se desplace hasta Castilla para obsequiar con 30 caballos al rey. A esta embajada sucederán otras dos más, en clara progresión y proporción según las victorias obtenidas, con nuevos envíos de 100 y 200 caballos respectivamente, en cada caso correspondidos por un contra-don: como respuesta al primer envío obtendrá el perdón Álvar Fáñez (tirada 47), el segundo supondrá el permiso para que Jimena y sus hijas se reúnan con el Cid en Valencia y el tercero conducirá a la rehabilitación del héroe deshonrado. La alegría de unos por la reconciliación implicará tristeza para otros, lo que permitirá desenmascarar a los «enemigos malos», con el conde don García al frente: «—; Maravilla es del Cid, que su ondra crece tanto! / En la ondra que él ha nós seremos abiltados ['deshonrados']» (vv. 1861-1862).

De este grupo de cortesanos descontentos, surgirá la propuesta de casar a las hijas del Cid con los infantes de Carrión que implica una nueva deshonra, esta vez de ámbito privado y familiar. Una serie gradual de incidentes, en los que se reconocen de nuevo esquemas ternarios, destaca la cobardía y vileza de los infantes (el episodio del león, el pánico frente a Búcar y la traición de Avengalvón) y confluye en la escena de la Afrenta de Corpes, en la que el bosque poblado de fieras, un *locus terribilis* (vv. 2697-2699) adecuado para que se desarrolle una acción trágica, contrasta con el *locus amoenus* («Fallaron un vergel con una limpia fuent», v. 2700), donde consumarán sus matrimonios («con sus mugieres en braços demuéstranles amor», v. 2703). La brutalidad de los infantes, que golpean a sus mujeres con sus espuelas y cinturones, destaca aún más frente a la inocencia de ambas jóvenes, solas, sin ropa, desprotegidas en un espacio peligroso, hasta el punto de reclamar un martirio digno: «cortandos las cabeças, mártires seremos nós» (v. 2728). La escena de las cortes de Toledo supone la deshonra total de los infantes, obligados a devolver las espadas y la dote para finalmente batirse en duelo, frente al ascenso del Cid y de su familia, gracias a los nuevos matrimonios de las hijas («Oy los reyes d' España sos parientes son», v. 3724).

La tradicional explicación del *Cantar* como texto castellanista, en el que los «enemigos malos» se adscriben al bando leonés, se ha ido también modificando. Más que un litigio entre territorios —basta con recordar que el histórico García Ordóñez era castellano— se enfrentan grupos sociales de formas de vida opuesta: la baja nobleza rural frente a la alta nobleza cortesana, la frontera frente a la corte. La figura del Cid, un infanzón del mundo rural en la ficción poética, protagoniza la movilidad social, posible en los territorios limítrofes con al-Ándalus, donde las condiciones peculiares permitían adquirir prestigio social, gracias a la fortuna obtenida en el combate. La reacción de los nobles cortesanos contra esta situación en su opinión injusta está en el origen de las dos deshonras, y en ella basan los infantes de Carrión su vergonzosa conducta («De natura somos de condes de Carrión, / deviemos casar con fijas de reyes o de enperadores, / ca non pertenecién fijas de ifançones», vv. 3296-3299); la desconfianza que provocan en el Cid sus futuros yernos asimismo se sustenta sobre esa desigualdad («Ellos son mucho urgullosos e an part en la cort; / d'este casamiento non avría sabor», vv. 1938-1939). Todo resulta coherente en la transición de los siglos XII y XIII, cuando las hostilidades entre Alfonso VIII de Castilla y su primo Alfonso IX de León cesan tras el pacto firmado en 1194 y cuando, tras la derrota sufrida por las tropas cristianas en Alarcos (1195), se necesita revivir el espíritu épico preparatorio para la batalla de las Navas de Tolosa (1212). El modelo propuesto es el de un héroe de frontera que asciende gracias al combate, mesurado y respetuoso con la autoridad real, enfrentado a la nobleza cortesana.

EL «POEMA DE ALFONSO XI»: ¿CRÓNICA RIMADA O NUEVA ÉPICA?

La escasez de textos épicos impide conocer la evolución del género, pero las *Mocedades de Rodrigo* permiten suponer que el proceso no diferiría del francés: las historias juglarescas se empobrecerían

poco a poco y se harían más inverosímiles. El nuevo público, acostumbrado a textos más refinados, rechazaría progresivamente los viejos cantares y reclamaría nuevas formas, más veraces, pero sobre todo más cuidadas. Este cambio da paso en Francia a unos «poemas históricos» o «crónicas rimadas», originados hacia la mitad del siglo XII, por un lado, relacionados con los relatos cronísticos en prosa, de los que difieren en la forma y en el modo de presentar los asuntos, y, por otro, conectados con las gestas, ahora de hechos contemporáneos, a veces firmadas por sus autores; aquí se incluirían, por ejemplo, las numerosas canciones sobre las cruzadas, cuya difusión peninsular recoge la *Gran conquista de Ultramar*, pero también biografías de contemporáneos o genealogías de nobles.

La búsqueda de paralelos hispánicos y, más en estas tempranas fechas, arroja pobres resultados. Según Mercedes Vaquero, en España se produciría una reacción afín de cansancio ante la desmesura épica, aunque bastante más tardía, de la que nacerían unas «crónicas rimadas» en octosílabos, cuya más clara representación correspondería al *Poema de Alfonso XI*, al que podríamos sumar un texto portugués emparentado temáticamente, del que nos han llegado catorce estrofas, *Poema da batalha do Salado*, y una tardía *Vida rimada de Fernán González* de González de Arredondo, abad de San Pedro de Arlanza, de finales del siglo XV.

La crítica en torno al *Poema de Alfonso XI* ha venido condicionada por problemas lingüísticos, ecdóticos, genéricos, etc., que lo han dejado en una especie de «limbo», de escasa calidad literaria, pero de innegable interés. En su día se pensó que se trataba de una versión rimada de la *Gran crónica de Alfonso XI*, aunque los trabajos de Diego Catalán demostraron que el *Poema* inspiró algunos pasajes cronísticos. No hay datos seguros sobre su datación, pero referencias internas sitúan su escritura en torno a 1348. Más complicada es la atribución a Ruy (Rodrigo) Yáñez, basada en la estrofa 1842: «La profezía conté / e torné en dezir llano; / yo, Ruy Yáñez, la noté / en lenguaje castellano». El pasaje resulta enigmático por la ubicación de la estrofa, lejos del comienzo, pero cuando aún faltan casi doscientas para que finalice el *Poema*, un lugar no acostumbrado para

una declaración de autoría; en segundo lugar, el verbo «notar» forma en otras ocasiones pareja con «escrivir» (así lo utilizan, por ejemplo, Pérez de Guzmán o Clemente Sánchez) y podría, por tanto, relegar el papel de Ruy Yáñez al de un mero copista o al de un «transladador», de atenernos a la última afirmación.

El problema se enlaza con otra cuestión que ha hecho dudar a los destacados lingüistas: ¿hubo una primera redacción portuguesa o los rasgos occidentales del texto obedecen al origen de su autor? Con el lamentable estado de las dos copias manuscritas, una dependiente de la otra, parece difícil avanzar, porque además nada se sabe del tal Ruy Yáñez, si bien un homónimo figura en la *Crónica de Fernando IV* cuando la reina doña María de Molina trata de salvar a «unos omnes buenos» de Zamora de la actuación del infante don Enrique (1298), personaje del que nada más conocemos: ¿se trataba de algún familiar? Sea quien fuere su autor, enaltece a un rey que asumió el poder en 1325 y puso fin a uno de los periodos más agitados de la historia de Castilla, en el que las sucesivas minorías acentuaron el desgobierno y permitieron el control por parte de la «nobleza vieja». Con su actitud, como recuerda el texto, contribuyó a consolidar la monarquía, a costa de la renovación del entramado cortesano, y a nuevas conquistas con la toma de las plazas de Tarifa y Algeciras. El relato proyecta al monarca sobre personajes que asumieron desde la niñez cargas similares. Descubre la situación de su reino gracias a la declaración de unos labradores, lo que le hace demudarse («Su noble color perdió / assaz fermosa e alva, / e atal se le volvió / como foja de la malva», 102); al igual que Alejandro o Fernán González, tras recibir unas breves enseñanzas sobre el arte de gobernar, en boca de un ayo (112-152), siente «la llamada del destino».

Cuenta también con su profeta, Merlín, quien, sin moverse de Bretaña (1809), anuncia en dos ocasiones los hechos del «león de España» o «del bravo león», como se denomina al rey: con la primera profecía (244-247) trata de justificar el asesinato de Juan el Tuerto, y con la segunda (1810-1845) se adelantan sus éxitos conquistadores. Por último, sus gestas se parangonan con las de otros

personajes épicos, en unos versos que recuerdan los de la *Crónica de la población de Ávila:* «¡(non) fue mejor cavallero / el arzobispo Torpín, / nin el cortés Olivero, / nin Roldán el paladín» (1740). También entre las historias leídas u oídas se evocan las gestas del Cid: «E vio libros que fablavan / del (muy) noble Cid Ruy Díaz / e cómo los reys provavan / con moros cavallerías» (285). Las hazañas de Alfonso XI, que superan a las de los grandes héroes épicos, no deben caer en olvido y la escritura hará que siga viva su fama en el recuerdo y que se alimente el espíritu bélico entre sus lectores u oyentes.

En resumen, es muy probable que el texto naciera fuera de la cancillería real de la pluma de un autor culto, pero no clérigo, deseoso de cantar las gestas coetáneas del rey Alfonso, de modo más veraz y más cuidado de lo que todavía se oiría en boca de los juglares. El público, más amplio que el de las crónicas en prosa, apreciaría esta nueva realidad poética, pero la falta de otras obras que sigan su estela nos impide valorar la evolución de este «género incompleto», una «nueva épica», a medio camino entre la historiografía, los relatos heroicos clericales, el *Libro de Alexandre* o el *Poema de Fernán González*, y la vieja épica.

LOS CLÉRIGOS «LETRADOS» Y LA NOVEDAD DE SUS VERSOS

En las primeras décadas del siglo XIII el anónimo autor del *Libro de Alexandre* anunciaba desde el preámbulo la novedad de su obra, así como la técnica seguida: «Mester traigo fermoso, non es de joglaría; / mester es sen pecado, ca es de clerecía: / fablar curso rimado por la cuaderna vía / a sílavas cuntadas, ca es grant maestría» (estr. 2). Pocas veces cuatro versos han sido objeto de tan rica exégesis crítica y han suscitado tanto debate, lo cual no debe de extrañarnos porque ante la escasez de reflexiones sobre el arte creador sorprende este temprano manifiesto poético en el que su autor ensalza su tarea, define con brevedad y exactitud lo que se propone hacer y las dificultades que entraña, unida a la ambivalencia de sus múltiples e irónicos significados.

Se presenta como un miembro de un grupo social emergente, la *clerecía*, que ha compuesto una obra *hermosa*, cuya belleza deriva de seguir sin errores (*pecado*) las normas de la gramática, la retórica y la métrica cultas, a diferencia de lo que suelen recitar los *juglares* (dejando aparte el sentido moral de su contenido, ajeno al de los pecados juglarescos en su acepción religiosa). Las dificultades formales, que ha resuelto con habilidad y *maestría*, se basan en un *cursus rítmico*, propio de una métrica acentual, y en el cómputo de *cada sílaba* (dialefa) sin que haya debido recurrir a licencias como la sinalefa que permite unir el final vocálico de la última sílaba con el primero de la siguiente, todo ello plasmado por medio de *cuadernas*, su nombre remite a las cuatro vías (cuatro versos), pero también a la vía culta del *quadrivium*, a la escolar del cuaderno así como a las artes del número, cuatro versos alejandrinos monorrimos divididos en dos hemistiquios isométricos, contados de forma independiente, 7+ 7. Estas técnicas acarrean un discurso segmentado y un ritmo entrecortado muy característico, con marcadas pausas entre estrofas, pero también entre versos, que nunca se desbordan en encabalgamientos, y en menor medida entre hemistiquios.

Asuntos controvertidos han sido la novedad y originalidad de su métrica, el género o la escuela poética en torno a ella —un «mester de clerecía» opuesto al «mester de juglaría»—, así como el *corpus* de obras que lo integran, su continuidad en el tiempo, o la relación que mantiene con otros textos poéticos narrativos en distintos metros. Ahora bien, poco tienen de originales, y aun de castellanos, estos alejandrinos evocados por Antonio Machado, «monótonas hileras de chopos invernales en donde nada brilla». La cuaderna monorrima, usada en Francia desde finales del siglo XII, fue habitual de la poesía didáctica y narrativa románica. Su origen se remonta a la métrica clásica transformada en la poesía latina medieval de ámbito clerical, unida a los cantos litúrgicos: se cambian las cantidades silábicas por un ritmo acentual, de modo que la alternancia de sílabas largas o breves se sustituye por la sucesión de tónicas o átonas; le sigue la aparición de la rima —asonancia o consonancia finales—, y por último, la tendencia a la regularidad

silábica. Se establecen así unos patrones que originan diversas modalidades estróficas, entre las cuales se recurre con frecuencia a la combinación de versos de 12 o 13 sílabas, distribuidos en dos hemistiquios de 6, o de 7 y 6 respectivamente. Este último fue muy usado por los «escolares clérigos», los goliardos, que emplearon estrofas de cuatro versos de una sola rima, de evidentes similitudes con el tetrástico monorrimo del «mester de clerecía»: «Anni parte florida, coelo puriore, / picto terrae gremio vario colore, / dum fugaret sidera nuntius Aurorae, / liquit somnus oculos Phillidis et Florae». («En la flor del año, cuando el cielo estaba más puro y el gremio de la tierra se pintaba de vario color, cuando el heraldo de la aurora ponía en fuga los astros, el sueño abandonó los ojos de Filis y de Flora», Ricardo García Villoslada, *La poesía rítmica de los goliardos medievales*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1975, pp. 247-249).

Para contextualizar los versos iniciales del *Alexandre* recuérdese que pertenecen al prólogo, en el que como manda la tópica del exordio alternan hábilmente modestia y orgullo, lo que implica ensalzar la superioridad de la obra, mucho más perfecta formal y moralmente que la de sus rivales, los juglares, con quienes contendían los clérigos por el mismo público. Además, en el momento de su escritura la oposición entre la regularidad o irregularidad en el cómputo de las sílabas marcaba una frontera indicativa de los distintos grupos sociales implicados en su producción, al igual que conllevaría una diferente modalidad de transmisión.

Sin volver sobre aspectos tratados, la irregularidad métrica de la épica se soslayaría con el acompañamiento musical, mientras que la posible recitación o lectura en voz alta de los poemas clericales exigía pronunciar adecuadamente cada palabra y sílaba. La distinción carecía de idéntico valor en el país vecino, donde la épica usaba versos regulares, primero decasílabos (4+6) y después alejandrinos de doce sílabas (6+6). Las dos primeras ramas, o libros del *Roman d'Alexandre*, conocido por el autor castellano, comparten la misma forma métrica que la *Chanson de Roland*, mientras que a partir de 1179 Lambert le Tort, autor de la tercera rama, utiliza el

alejandrino, difundido desde mediados del siglo XII. En resumen, el autor del *Alexandre* podía pregonar con orgullo la novedad: la regularidad en el cómputo silábico y su estrofa suponía una gran innovación en el panorama poético castellano, y lo seguirá siendo años después cuando el autor del *Apolonio* anuncie en su inicio su intención de componer un «romance en nueva maestría». Más allá de la unidad métrica estos creadores se integraban así en el nuevo mundo de los clérigos letrados, cuya aparición en Europa se ha relacionado con los cambios políticos, económicos y culturales del denominado Renacimiento del XII.

En los albores del siglo XIII, parecen darse en España las condiciones adecuadas para el renacimiento cultural, asentado en otras partes de Europa antes. Una situación histórico-social más estable tras el avance de los territorios cristianos y la consolidación de sus fronteras a partir de las Navas de Tolosa (1212) —a la que no es ajena la unidad de Castilla y León bajo Fernando III—, se convierte en la base para una serie de transformaciones sociales, económicas, etc., reflejadas en la aparición de nuevos modelos educativos, el auge de las escuelas catedralicias y las primeras universidades como la de Palencia. Allí se formarían profesionales que se incorporarían en las cortes regias y de los grandes señores como asesores, instructores, redactores de obras, secretarios de correspondencia, etc., pero también en los centros monásticos, cuya creciente complejidad exigía administradores y juristas.

Estos cambios explican la ampliación semántica de los términos «clérigo» y «clerecía»: en un sentido general abarcan al estudioso y su cultura, y, en uno más restrictivo, designan al hombre de Iglesia y su formación eclesiástica. No siempre es fácil distinguir cuando tiene una acepción u otra, pero el calificativo aplicado a personajes como Alejandro, Aristóteles o Apolonio no resulta un anacronismo de los poetas sino un síntoma de la nueva laicidad del saber. Todo ello confluye en el tiempo con el amplio movimiento reformista derivado de los decretos del IV Concilio de Letrán (1215). Bajo el nombre de «reforma laterana» se alude a los más de setenta decretos en los que se insta a la educación religiosa tanto de

los eclesiásticos, a los que se obligaba a saber leer y escribir correctamente el latín, como de los fieles. Para ello se dispone que los representantes de la Iglesia busquen los caminos adecuados para hacer llegar el mensaje de Dios. La aplicación de estos decretos conciliares marca un hito en la producción literaria medieval, como muy bien supo ver D. Lomax, aunque no todos los efectos de la reforma fueran inmediatos.

Los numerosos testimonios conservados en romance de manuales o sumas de confesiones, como el temprano catecismo de los *Diez Mandamientos*, así como las vulgarizaciones de la Biblia a partir de la *Vulgata*, reflejadas en los tres manuscritos conservados en El Escorial, y, por supuesto, la numerosa literatura ejemplar responderían a esa misma necesidad de acercar el mensaje cristiano a un público heterogéneo. Consecuencia de ello es la presencia en España de una nueva clase social, los intelectuales clérigos, que por un lado se afanan por aprender y aprovechan exenciones y licencias para acudir a los centros universitarios, sin que les importe exhibir su saber (*Libro de Alexandre*) y por otro tratan de difundir entre los menos doctos la cultura latina y religiosa (Berceo).

La renovación educativa y eclesiástica emprendida en Castilla en la primera mitad del siglo XIII y la aparición de los primeros textos poéticos escritos en tetrástico monorrimo —es decir, el *Libro de Alexandre*, los nueve poemas largos y los himnos de Gonzalo de Berceo y el *Libro de Apolonio*—, fue vinculada por Brian Dutton con el recién creado Estudio General de Palencia, pero sus autores también podrían haberse formado en alguna escuela catedralicia o en centros universitarios de Francia. A su juicio, en la universidad palentina impartía sus clases profesorado procedente de París, por lo que resultaría más fácil justificar la huella francesa de los textos, el modelo métrico o lingüístico escogido, los frecuentes galicismos insertados en sus versos y los materiales usados. La jocosa mención de Berceo en la estrofa 325 de sus *Milagros* al obispo don Tello («Ni ardió la imagen nin ardió el flabello ['abanico'], / nin prisieron de daño cuanto val un cabello; / solamiente el fumo non se llegó a ello ['ni siquiera el humo se acercó a ello'], / nil nució ['dañó'] más

que nuzo yo al bispo don Tello»), remite a Tello Téllez de Meneses, el obispo palentino en cuya Facultad de Teología pudo haberse formado. La relación de unos y otros textos con referencias intertextuales se explicaría por haberse fraguado en el mismo ámbito cultural.

Dejando las hipótesis, los distintos géneros se uniforman bajo una misma intención, didáctica, religiosa o moral. Los *Milagros de Nuestra Señora* deben entenderse a la luz de las colecciones latinas de *miracula*, las vidas de santos en relación con las hagiografías, el *Libro de Alexandre* a partir del *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, imitación de la épica latina, o el *Libro de Apolonio* como adaptación de la *Historia Apollonii Regis Tyri*, inspirada en las populares ficciones griegas, pero esta variedad de modelos se reduce a dos mundos, el eclesial, de donde obtiene su inspiración Berceo, y el cortesano-académico, en donde se sitúan las dos últimas obras; de nuevo historias de santos o de héroes se proponen como paradigmas, cuyas gestas se deben imitar o, en algún caso, rechazar, y para mostrarlo a sus oyentes se sirven de continuadas digresiones que cristianizan los temas paganos.

La escasez de nombres genéricos, o la falta de precisión con la que los autores medievales denominan sus obras, en parte explica el éxito del marbete «mester de clerecía», empleado para designar un género que incluye una treintena larga de obras, escritas entre los siglos XIII y XIV con la misma métrica, pero cuyos supuestos estéticos, intención, trasfondo cultural, etc., son bien distintos. ¿Qué tiene en común el *Libro de Alexandre* con la breve pieza «Guarte Rueda» (*Poesía española*, I, pp. 521-523), donde se aconseja al estudiante de leyes, más allá de la utilización de la cuaderna monorrima? Sin llegar a estos extremos basta con comparar la producción de Gonzalo de Berceo o el *Libro de Alexandre* con el *Poema de Fernán González*, el *Libro de buen amor* o los *Dísticos de Catón* para concluir que integrarlos en una misma serie obliga a convertir el «mester de clerecía» en un cajón de sastre.

Los problemas se acrecientan por la dificultad de encajar en este molde, o en el del supuesto rival («mester de juglaría»), otros

textos poéticos, de extensión bastante más reducida y escritos en versos cortos de medida irregular, como la *Razón de amor* o el debate de *Elena y María*, para los que se ha recurrido a expresiones como «poemas ajuglarados» o «género híbrido». Para solventar estas cuestiones se ha propuesto otra terminología menos comprometida, como «escuela» o «movimiento» o «poesía clerical», esta última sugerida por López Estrada, quien subraya el nexo común a toda ella con independencia del metro empleado: el mundo escolar. Si queremos preservar el sintagma «mester de clerecía», parece adecuado, como propone Isabel Uría, aplicarlo a este inicial grupo de poemas cuya homogeneidad va más allá del uso de una misma forma métrica, y servirnos de otras formulaciones, como la ya mencionada «poesía clerical», para referirnos a las obras restantes.

Bajo este último sintagma podríamos incluir cinco poemas no estróficos, en general constituidos por versos cortos de medida irregular, los hay de 6, 7, 8 o 10 sílabas, con rimas abrazadas asonantes, cuyos contenidos se distribuyen entre los relatos hagiográficos, como la *Vida de Santa María Egipciaca* y el *Libro dels tres Reys d'Orient*, o los debates, como la *Disputa del alma y el cuerpo*, la *Razón de amor con los denuestos del Agua y el Vino* y *Elena y María*. La pericia exigida por esta forma métrica es mucho menor que la cuaderna. ¿Puede deducirse de ello que sus autores fueran juglares? Su temática y, sobre todo, el trasfondo cultural de donde proceden no difiere, pese a su imprecisa cronología, de la de los largos poemas que hemos agrupado en el «mester de clerecía». De nuevo los testimonios vulgares más antiguos nos remiten a la poesía francesa u occitana, con la excepción del *Libro dels tres Reys d'Orient*, aunque su génesis se retrotrae a la poesía mediolatina. Su autor se detiene solo en ciertas escenas significativas de la infancia de Jesús, comenzando por la adoración de los magos, con especial atención a ciertos personajes de la tradición popular, como el encuentro con los dos ladrones, el uno negativo y el otro positivo, hasta la muerte de Jesús en la cruz, en compañía de los hijos de ambos ladrones. Las «viñetas» escogidas se enlazan simbólicamente en el tiempo y recuerdan en su disposición la organización de los retablos.

El enfrentamiento entre Elena y María contaba con una amplia trayectoria en la poesía goliárdica, como la ya citada *Altercatio Phillidis et Florae*, protagonizada por Filis y Flora, doncellas enamoradas respectivamente de un caballero o guerrero (*miles*) y de un clérigo o letrado (*clericus*). El encuentro entre ambas durante un día primaveral en un precioso vergel da pie para que debatan sobre sus preferencias amorosas y al final, como la disputa no se resuelve, acuden al jardín del Amor, donde Cupido sentenciará «que el clérigo es el más apto para el amor». La interpretación de la enigmática *Razón de amor*, tan singular en el pobre panorama hispánico, se ilumina a la luz de otros poemas mediolatinos en los que también el ambiente onírico envuelve un encuentro con la amada en un *locus amoenus*, mientras su final deriva hacia la tradición de los debates, como el *Dialogus inter aquam et vinum* de Walter Mapp o el *De conflictu vini et aque*, donde ambos elementos defienden verbalmente sus respectivas virtudes y cualidades. Estos breves poemas surgen en el ámbito escolar, cuyas disputas académicas parodian, y tienen precedentes en la poesía goliárdica y en sus imitadores franceses. Sin embargo, su origen no debe interferir con su difusión, que bien pudo ser juglaresca, como reflejan ciertos rasgos estilísticos y el cuadernito de *Elena y María*.

A partir de la segunda mitad del siglo XIII, a punto de extinguirse el estudio palentino (1263), el *scriptorium* alfonsí constituía el foco de atracción hacia donde miraban los clérigos escolares, momento en que la cuaderna vía estaba consolidada como modalidad métrica culta, adecuada para difundir historias de diversa intención, contenido y orientación. En la práctica, se convertirá en el único metro usado por la poesía narrativa, pues los dísticos anisosilábicos van desapareciendo sorprendentemente —pese a su supervivencia en la Romania—, y sus últimos estertores pertenecen al «Cantar de ciegos» del *Libro de buen amor* (1720-1728). No resulta extraño que un monje de San Pedro de Arlanza recurra a las cuadernas para trazar la biografía de Fernán González, en la que usa, a diferencia de los poemas del «mester de clerecía», hipotextos romances en gran parte, o que autores cultos judíos y hebreos adop-

ten el mismo metro, con variaciones, para componer sus poemas religiosos o morales.

Entre la numerosa producción que utiliza esta estrofa hay obras de contenido muy diverso, sin originalidad creadora ni unidad cultural, como el *Libro de miseria de omne* o los *Castigos y enxemplos de Catón* —lo que no supone de ningún modo un freno para su popularidad—, junto a otras de calidad muy superior, como el *Libro de buen amor* o el *Rimado de palacio* de Pero López de Ayala, pero que no comparten la cohesión de las compuestas en cuaderna vía en el siglo XIII. La amplia difusión alcanzada por las obras de estos «pioneros», sobre todo el *Libro de Alexandre* y la producción de Berceo, las convierte en modelos, sin que ello permita concluir su continuidad genérica. Hasta los versos preliminares del *Libro de buen amor* llegan los ecos del viejo «mester»: «E porque mejor sea de todos escuchado, / fablarvos he por trobas e por cuento rimado: / es un dezir fermoso e saber sin pecado, / razón más plazentera, fablar más apostado» (15). Juan Ruiz parafrasea la comentada copla del *Libro de Alexandre*, de la que retoma la alusión al cómputo de sílabas y al ritmo («cuento rimado») y el orgullo por la perfección de su obra («fermosa» y «sin pecado»), que engloba ahora también a sus «trobas» ['poemas líricos']. Ahora bien, los versos del *Libro de buen amor* se desvían con frecuencia del rigor formal de sus predecesores, alternando el alejandrino (7+7) con otras modalidades, como versos de 8+8 o hemistiquios mixtos (7+8), sin atenerse tampoco a la dialefa e incluso recurriendo, en raras ocasiones, a la asonancia.

Con independencia de que ciertas «anomalías» se deban a errores de transmisión, la maestría de Juan Ruiz se manifiesta no solo en la variedad de metros empleados sino en la adaptación de la rígida cuaderna a otros criterios más flexibles, de los que resultan unos ritmos más fluidos y menos sincopados. En el paralelismo con el *Libro de Alexandre*, prolongado en el interior del texto en otros muchos ejemplos, quizás haya algo de ironía y distancia paródica por una obra que admira pero cuya técnica considera ya desgastada. Frente a la uniformidad de las obras del «mester de clerecía», la heterogeneidad del *Libro de buen amor* y del *Rimado de*

palacio permite calificarlos de misceláneas, sendos cancioneros en los que sus autores reúnen diversas formas poéticas, líricas y narrativas, con predominio de la cuaderna vía, bajo el tenue hilo conductor de la primera persona. Algunos sucesos históricos del siglo XIV, el Cisma de la Iglesia, la crisis económica, o las luchas nobiliarias, agravadas a partir de 1363 por las guerras civiles entre Pedro I y su hermano bastardo Enrique de Trastámara, explican los tonos satíricos o la censura contra la corrupción, impensables en obras de la clerecía del siglo XIII.

«LIBRO DE ALEXANDRE»: UNA CONSTRUCCIÓN ACADÉMICA COMO ESPEJO DE PRÍNCIPES

Pocos personajes históricos han dejado tan intensas huellas en las leyendas, la literatura y el arte de las más diversas culturas y épocas como Alejandro Magno (356-323 a. C.), quien representa el paradigma del conquistador por excelencia: somete buena parte del mundo conocido, hasta sus más lejanos confines, además de atribuírsele desde la búsqueda del Paraíso hasta un viaje aéreo y un descenso a los fondos marítimos. Desde Macedonia, dominó a casi todas las principales ciudades-estado griegas, se lanzó a la conquista del imperio persa, ocupó Egipto, siendo consagrado como faraón, llegando después a la India, en donde venció a Poro, para morir a los treinta y tres años en Babilonia en extrañas circunstancias, ya convertido en un mito. Su leyenda alcanzó en la Edad Media gran popularidad, en el mundo occidental y en el oriental, difundida, sobre todo, por las múltiples redacciones, traducciones y adaptaciones de la llamada *Novela de Alejandro*, obra en prosa del siglo III, atribuida sin fundamento a Calístenes, uno de los generales de su ejército. La literatura hispana acoge variadas obras sobre el personaje, de procedencia oriental (desde importantes manuscritos árabes al aljamiado *Rekontamiento del rey Alisandre*) y occidental, entre las que sobresale el *Libro de Alexandre*, obra maestra en el panorama hispano del siglo XIII.

Sus 10.700 versos, repartidos en 2.675 estrofas, nos han llegado a través de dos manuscritos extensos, distintos entre sí, uno de ellos copiado con rasgos leoneses (ms. O) y otro con dialectalismos orientales (ms. P), más tres breves fragmentos. Las relaciones entre los testimonios existentes plantean problemas de muy difícil solución por sus diferencias lingüísticas y por la información transmitida en sus divergentes colofones, que inciden sobre el debate autorial. En el manuscrito de Osuna, que perteneció a la rica biblioteca de Santillana, la utilización del verbo «escribir» hace pensar que el mencionado Juan Lorenzo fuera el copista, a quien se deberían los rasgos estrictamente leoneses del códice: «Se quisierdes saber quién escrevió este ditado, / Johán Lorenço, bon clérigo e hondrado, / natural de Astorga, de mañas bien temprado ['moderado']. / ¡El día del Jüizio Dios sea mio pagado!» (2675, ms. O). Por el contrario, el códice descubierto en París a finales del siglo XIX atribuye la obra a Berceo, de quien señala datos bastante precisos que han debido surgir de un entorno próximo al riojano: «Si queredes saber quién fizo esti ditado, / Gonçalo de Berceo es por nonbre clamado, / natural de Madrid, en Sant Millán criado, / del abat Johán Sánchez notario por nombrado» (2675, ms. P). Ambas candidaturas, en especial la segunda, han contando en la historia crítica del *Alexandre* con partidarios y detractores, si bien los críticos actuales, salvo aisladas y valiosas excepciones, no se adhieren a ninguna de ellas.

Los modernos estudios lingüísticos descartan el leonesismo del original, inclinándose por una obra escrita en el oriente peninsular, hacia donde apuntan también algunas referencias geográficas; así en la descripción del *mapamundi* dibujado en la tienda se destacan cinco hitos españoles, tres ríos y dos montes, «Cogolla e Moncayo», «enfiestos dos poyales» (2580b), lo que con dificultad se le hubiera ocurrido a alguien alejado de este entorno cultural, e incluso visual, argumento solo válido unido a los rasgos de la lengua usada, que podrían situarse entre las provincias actuales de Logroño y de Soria. Pese a sus coincidencias con los poemas de Berceo, otros detalles, como el sistema de tiempos compuestos, divergen

notoriamente, del mismo modo que su concepción literaria o la formación tan dispar que transmiten sus versos. Su autor, quien humildemente se proyecta sobre los clérigos («somos los simples clérigos errados e viciosos», 1824a), muestra la cultura de un letrado, que podría haber adquirido en el Estudio palentino, pero ni está probado ni debe descartarse cualquier *Studium* francés.

Desde la tradición intertextual literaria se ha establecido su prioridad cronológica sobre el resto de poemas escritos en cuaderna vía, sin que algunos hechos históricos aludidos prueben de forma segura su datación. A falta de argumentos concluyentes, puede fecharse entre 1220 y 1230, sin olvidarnos de voces autorizadas que, atendiendo a los cálculos cronológicos de la estrofa 1799, se inclinan por una datación en los primeros años del siglo. Sea como fuere, el «mester de clerecía» se inaugura con una obra maestra, compleja y ambiciosa, en la que su autor, a diferencia de Berceo o el anónimo autor del *Libro de Apolonio*, no se conforma con seguir un único modelo latino, sino que combina con gran libertad varias tradiciones. El extenso poema denominado *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, escrito entre 1178 y 1182, constituye el cañamazo fundamental sobre el que se construye el libro hispano, con alteraciones, supresiones y algunos cambios, para lo que se sirve de otras obras como la *Historia de preliis*, adaptación medieval en prosa de la citada *Novela de Alejandro*, o el *Roman d'Alexandre*, poema épico francés del siglo XII, dejando aparte otros numerosos modelos seguidos en sus digresiones como la *Ilias latina* y otras obras de menor incidencia.

La elección del poema de Châtillon como punto de partida sitúa la composición del *Libro de Alexandre* en un entorno académico, ya que se trataba de un libro de texto, utilizado para el aprendizaje de la gramática durante la Edad Media, pero no estamos ante una adaptación del texto latino sino ante un auténtico trabajo de taracea: el autor eliminó detalles del texto latino, alteró el orden del relato, siempre que no se ajustaba a la cronología de la historia o a la secuencia lógica de los hechos, y conjugó con entera libertad otras tradiciones, sin olvidar que algunas podrían proceder de glo-

sas anotadas en su manuscrito del *Alexandreis*, práctica habitual de los manuales escolares. Esta amplitud manifiesta un deseo de exhaustividad, al tratar de ofrecer un relato lo más completo posible, sin que su resultado sea una obra heterogénea e inconexa, sino compleja, coherente y unitaria. La riqueza del texto ha posibilitado muy diversas lecturas, en parte integradas en un poema donde se entretejen distintos niveles interpretativos que no deberían ir destinados al mismo público.

Su argumento, al igual que sucede con el *Libro de Apolonio*, responde a la moda originada en Francia a mediados del siglo XII por las historias ambientadas en la Antigüedad, con recreaciones en lengua vulgar de los grandes textos épicos de Virgilio o de Homero. La biografía de Alejandro, auténtico relato de aventuras, saciaría el afán de un lector medieval por conocer las gestas de un conquistador invencible, cuyo itinerario le lleva a recorrer unos territorios lejanos, inalcanzables y de gran atractivo, Grecia, Egipto, Persia o la India, donde protagoniza sorprendentes episodios y tiene encuentros con extraños seres, tanto naturales como sobrenaturales, más parcos en el texto hispano. Esta variedad de materiales y temas se unifica gracias a la figura de Alejandro, cuya vida se narra siguiendo la pauta de los héroes tradicionales, desde su concepción hasta su muerte. Como anuncio de su futura grandeza los cuatro elementos de la naturaleza se alteran en su nacimiento (8-11), lo que se amplía con otros fenómenos prodigiosos. Previamente (7) el niño había dado una señal de su condición excepcional, de su nobleza, al negarse a mamar de mujer «rafez» ['de baja extracción'], seleccionando él mismo, por su linaje, al ama de cría; es decir, desde su tierna infancia manifiesta un extraño rechazo por las gentes viles, lo que recuerda a otros personajes singulares, como Moisés, quien, según narra la *General estoria* alfonsí, tampoco quiso mamar de ninguna mujer egipcia, de lo cual se deducía que era hebreo. Ligado a su origen, por último, se menciona el tema de su ascendencia divina, que retoma una leyenda ampliamente difundida en la Edad Media, cuyo origen remonta a la *Novela de Alejandro*, según la cual el macedonio sería hijo del rey egipcio Nectanebo. Este personaje, caracte-

rizado por sus saberes, se habría enamorado de la reina Olimpias, y, sirviéndose de sus artes mágicas, habría conseguido introducirse en su habitación y engendrar a Alejandro. El tema queda totalmente difuminado en el *Libro de Alexandre*, ya que, de ser hijo ilegítimo, se debilitarían sus derechos sucesorios al trono, pero no deja de aludirse al rumor, así como la drástica reacción del héroe: «El infant'el roido no'l pudo encobrir; / pesó'l de corazón; non lo pudo sofrir: / despeñol' d' una torre, onde ovo a morir. / «¡Fijo —dixo el padre—, Dios te dexe bevir!» (20)

Las aventuras posteriores del protagonista supondrán su reconocimiento como sucesor legítimo de la monarquía macedonia, reflejado en la escena de la muerte de Filipo (188-195); sin embargo, antes de este momento, el autor se centra en dos episodios, esenciales para la trayectoria posterior del héroe: su formación intelectual y su iniciación caballeresca. La educación del héroe, desarrollada desde los siete a los doce años, cuenta con un maestro excepcional, Aristóteles, y se reparte en dos etapas: en la primera, estrofas 16-47, aprende las artes liberales, y en la segunda, estrofas 48-85, las artes de gobierno. El aprendizaje sigue las pautas de una *lectio* impartida a un alumno de conducta modélica que ni siquiera estando airado se atreve a mirar a su maestro —«dával' grant reverencia: no'l querié refertar» ['contrariar'] (37b)— e incluso solicita permiso para dirigirle la palabra. Su sabiduría constituirá un componente básico de su personalidad y un elemento estructural del relato.

En el transcurso de sus aventuras, reflejará solo parte de sus conocimientos sobre las artes aprendidas. Destacan los saberes retóricos, desde su primer discurso ante la corte, una vez coronado rey (206), a las numerosas arengas, entre las que sobresale su recitación por extenso de la guerra de Troya (335-772), señal de su aprendizaje memorístico, y la filosofía natural, en la que demuestra su conocimiento de la naturaleza de las serpientes (2161-2162) y de las avispas (2173). En la segunda parte de las instrucciones de Aristóteles, recibe una nueva *lectio* correspondiente a un regimiento de príncipes, fundamental en el desarrollo de la obra, cuya extensión refleja su importancia. La materia —cómo debe compor-

tarse el rey— se adecuaba a muy diferentes contextos, porque se proponen modelos de actuación que abarcan desde conductas individuales y sociales (evitar el trato con las mujeres y con el hombre vil, la moderación en la comida y en la bebida) hasta principios de suma importancia para la conducta regia (lealtad, solicitud de consejo, justicia, rechazo de la ira, etc.), pero sobre todo preceptos útiles para un príncipe guerrero, generoso, capitán de sus tropas, valiente, estratega, con capacidad de convicción retórica, temas a los que se dedican un poco más de la mitad de estas estrofas y que tendrá ocasión de practicar a lo largo del relato.

La iniciación caballeresca de Alejandro constituye un amplio episodio, desde la estrofa 89 hasta la 123, más centrada en la descripción de los objetos (vestidos-espada-escudo) y del caballo, que en el propio ceremonial. Las prendas y las armaduras son singulares, realizadas por mágicos artesanos y dotadas de cualidades sobrenaturales: el cinturón fue obrado por doña Filosofía (91), la espada, por Vulcano, la camisa, por dos hadas (100), el brial ['túnica de seda'], por otra hada (101). Por último, el caballo (108 y ss.), indómito y destinado a un futuro emperador, puede considerarse un monstruo, fruto de la hibridación, entendiendo por tal el resultado del cruce entre animales de especies y géneros diferentes. Pese a que en el ceremonial propiamente dicho no falta el componente religioso (120 y ss.), Alejandro practica una costumbre novedosa de los reyes hispanos: la autoinvestidura sin intervención de terceros.

El grueso del poema se centra en las sucesivas aventuras de Alejandro para las que se ha preparado previamente: el mundo de las armas y el mundo de la sabiduría. Sus andanzas terminan por confirmar su dominio tanto sobre el mundo conocido (es decir, la tierra), como sobre el desconocido, con un descenso al fondo del mar (el agua) y un vuelo en un extraño artilugio (el aire). Estos últimos episodios anuncian su final y pueden conectarse con la empresa definitiva de todo héroe: el viaje al más allá, siempre negado a los mortales de condición efímera, pero que todo héroe debe arrostrar. En sentido estricto correspondería en nuestro texto a su intención de bajar al infierno (fuego), que no llega a visitar, aunque

proyectaba conquistarlo: «¡dizen que los Infiernos quier' venir destrañar ['reprender']!» (2433b). Sus aventuras, en definitiva, tienen un alcance cosmológico, ya que reflejan un afán de dominio de los cuatro elementos (tierra, agua, aire y fuego), alterados en su nacimiento. Tras la apoteosis del héroe, plasmada gráficamente en la magnificencia de la tienda que instala en Babilonia, todo le conduce ya hasta la tumba. El primer paso será el fallecimiento de su caballo (2093-2094), seguido de grandes señales que anticipan su muerte (2603-2604), como también anunciaron su nacimiento de acuerdo con una *dispositio* consciente.

Los más letrados apreciarían el despliegue de saberes retóricos manejados por el autor para abreviar y, sobre todo, amplificar la materia: recrea frecuentes descripciones, como la belleza de la reina de las amazonas (1872-1879), la estación de mayo (1950-1955), el *locus amoenus* (935-941) o los objetos asociados a los guerreros, desde las armas a la fastuosa tienda del héroe, modelo de ekfrasis («descripción literaria de las imágenes»), del mismo modo que abundan las digresiones, la mayoría descriptivas, como la extensa dedicada a la guerra de Troya o al Infierno. Estos pasajes, relacionables con ejercicios escolares, se integran en una estructura unitaria, tienen una clara funcionalidad y contribuyen a prefigurar su futuro. El autor no puede olvidar, sin embargo, su intencionalidad didáctica y moral y, pese a su admiración por el macedonio, lo condena por su soberbia. El anuncio de su final se puede retrotraer hasta las estrofas 1916 y ss., cuando se le presentan mensajeros de los escitas, quienes le advierten que ha llegado al cénit de su carrera y aún está a tiempo de detenerse. La actitud de Alejandro, quien, tras escuchar el discurso, invade Escitia (1941), anuncia que todo el mensaje se cumplirá (como sus intentos por dominar el fondo marítimo y sobrevolar el orbe) y cuál será su final, cuando acabe «en el peor lugar» (2671d).

Estas enseñanzas, útiles para todos los cristianos, tendrían un eco especial leídas en un ámbito cortesano, bien fuera la corte de Alfonso VIII o, más probablemente, la de su nieto Fernando III. Para este público palaciego el *Libro* constituiría un espejo en el que

descubrir normas de conducta dignas de imitación —afán de conquista, trato con los súbditos y vasallos, generosidad, valor de la sabiduría, «palacianía», es decir cortesía, etc.— pero también de rechazo —la soberbia—. En este contexto cobran especial sentido los pasajes que refuerzan la legitimidad del poder, acallando los rumores sobre la figura de Nectanebo, la ceremonia de investidura o las lecciones de Aristóteles, «regimiento de príncipes» en el que podría mirarse el rey castellano. Un libro que posibilita esa pluralidad de lecturas y alcanza tal maestría no es raro que esté presente en otros poemas en cuaderna vía del siglo XIII, con versos o giros calcados con frecuencia, tanto en la obra de Berceo, como en el *Libro de Apolonio* o en el *Poema de Fernán González*, aunque la dependencia sea bien distinta en cada caso.

GONZALO DE BERCEO (¿1195-1260?), MAESTRO DEL SERMÓN HUMILDE

Poco queda tras los estudios modernos de la imagen idealizada del sencillo monje, encerrado en su celda escribiendo con un vaso de «bon vino», que formaba parte de los «primitivos», admirados por Azorín o Machado. La reinterpretación de los datos que el autor dispersa en sus obras permite reconstruir la figura de un clérigo, nacido a finales del siglo XII en Berceo, quizá en el barrio de Madrid, como indica el colofón del *Libro de Alexandre*, y que «en Sant Millán de Suso fue de niñez criado» (*Vida de San Millán*, 489b). La aparición de su nombre en varios documentos confirma que se ordenó diácono hacia 1221 y sacerdote unos siete años después, a lo que parecen aludir estos versos del *Duelo de la Virgen* («mi alma e mi cuerpo, las órdenes ['religiosas'] tomadas, / mis piedes e mis manos, pero que ['aunque'] consagradas», 208bc), y que muy probablemente ejercería como secretario o asesor legal del abad Juan Sánchez (1209-1253) hasta su muerte pocos años después de mediado el siglo XIII.

Pudo adquirir una educación superior en el citado Estudio palentino o en su diócesis, donde se formaría y se familiarizaría tam-

bién con los estudios jurídicos, necesarios para su labor en San Millán. Dedica sus cuatro relatos hagiográficos a santos vinculados a la región, San Millán, Santo Domingo —cuyo monasterio en Silos estaba hermanado con San Millán desde 1236—, Santa Oria —que había vivido en el mismo cenobio benedictino, donde aún se conserva su tumba— y San Lorenzo, ligado a tradiciones locales. Estas *Vidas* difundirían la importancia de todo el complejo monástico, en un momento de dificultades económicas por la disminución de las donaciones. La situación se arrastraba desde mediados del siglo anterior y habría originado la falsificación de un documento latino, en el que se establecía la obligación de los castellanos de tributar anualmente al monasterio en gratitud a la ayuda que el santo había prestado a Fernán González en el combate, siguiendo el ejemplo de Ramiro II, quien también había concedido los Votos de Santiago. Mediante la incorporación en la *Vida de San Millán* de un extenso episodio (362-481), los «Votos de San Millán», explica sus orígenes y la necesidad de cumplir con estos compromisos. Es un ejemplo más de la rivalidad entre monasterios y del afán por apropiarse de la figura del conde, pero no debemos extraer de ello la conclusión de que la producción de Berceo encubre solo móviles económicos, que los hay, minimizando su devoción e intención religiosa.

Sus obras marianas, *Milagros de Nuestra Señora, Duelo de la Virgen* y *Loores de Nuestra Señora,* deben proyectarse sobre el culto a la Virgen de los siglos XII y XIII; contó con el impulso de la figura de San Bernardo de Claraval (m. 1153), y se configura como un continuado amor cortés a lo divino, en consonancia con la exaltación de la mujer y como respuesta al mundo trovadoresco feudal. Gracias a esta devoción, ampliada en el siglo XIII, se dedican muchas iglesias a María, se le consagran capillas, se estimulan las peregrinaciones hacia sus santuarios, se le corona como reina desde finales del siglo XII («Tenié rica corona, como rica Reina», *Milagros*, 320), etc., sin olvidar que es el modelo de la vida espiritual cisterciense, comunidad a la que se vincularía Berceo. Por último, no podemos desligar los textos litúrgicos, *Sacrificio de la misa, Signos del Juicio Final,*

Himnos, de los decretos del IV Concilio de Letrán y de la visita del legado papal Juan de Abbeville por España (1228-1229) para hacerlos respetar. En síntesis, de su extensa producción emerge la figura de un clérigo seglar, defensor de su centro monástico, preocupado también por educar a los fieles y a los «simples clérigos», acercando, como ordenaba el concilio, los libros religiosos latinos a un público solo conocedor de la lengua vulgar, ante el que se presenta como un simple juglar.

Todas sus obras contarían con un modelo latino, aunque no siempre se haya conservado, como la perdida *Vita* del monje Munio de la que se sirvió para el *Poema de Santa Oria*, ni tampoco identificado, como la colección exacta de *miracula* de la Virgen que usó para sus *Milagros de Nuestra Señora*. A diferencia del *Alexandre*, raras veces combina materiales previos, aunque para la *Vida de San Millán*, quizá su primera obra, añada a la *Vita Beati Emiliani*, compuesta por San Braulio (560-651), el episodio de los «Votos» y dos milagros tradicionales. La existencia de estos textos latinos previos no permite asimilar su labor a la de un traductor actual: al igual que tantos otros autores medievales, Berceo hace suyos, glosa, amplia, reduce estos antecedentes para componer una obra nueva. El uso de una misma trama nos ayuda a comprender la distancia que separa sus modelos de sus creaciones, construidas según los nuevos saberes gramaticales y retóricos. En ellos habría aprendido que el escritor, al igual que el orador, elabora su discurso atendiendo a cinco fases, de las cuales las tres primeras, *inventio*, *dispositio* y *elocutio*, lo conformaban en cuanto estructura verbal.

La primera de ellas, *inventio*, no implicaba encontrar ideas nuevas, sino seleccionarlas de un repertorio previo, lo que, para Berceo, suponía acudir a las vidas de santos, colecciones de milagros marianos, himnos litúrgicos, etc., conocidos por su formación religiosa y que podría tener a su disposición en la biblioteca monacal. Pero no pretendía acrecentar la literatura latina con nuevas obras religiosas sino difundirlas a un público, ignorante del latín, acostumbrado a oír las recitaciones juglarescas. Ello condiciona desde la elección de la lengua hasta su escritura rítmica, siguiendo

la nueva poética inaugurada por el *Alexandre*, más adecuada para escuchar y memorizar su contenido que el discurso en prosa.

Para conocer su método de trabajo basta con acercarse a la *Vida de Santo Domingo de Silos*, basada en la *Vita Dominici siliensis*, escrita por el monje Grimaldo a finales del siglo XI. A los cambios ya reseñados (sustitución del latín por el romance y de la prosa por el verso) se suma una disposición (*dispositio*) de la materia mucho más cuidada. Si Grimaldo dedicaba íntegro el primero de sus libros a contar la vida del santo, dejando los dos siguientes para recoger los numerosos milagros que realizó tras su muerte, Berceo escoge una distribución más armónica, similar a la ya ensayada en la *Vida de San Millán*: en un primer libro narra la vida del protagonista hasta que alcanza dotes proféticas y visionarias, en el segundo, los milagros realizados en vida, y en el tercero, los milagros *post-mortem*. La obra de Grimaldo incluía hasta ochenta y ocho milagros más en esta última parte, en los que una galería de ciegos, tullidos o endemoniados desfila con monotonía ante la tumba del santo para regresar sanos y felices a sus lugares de residencia. La considerable reducción del número de estos últimos puede deberse a un fallo en la transmisión del texto latino, pero también es una perfecta excusa para ajustarse a la moderna teoría de la *brevitas*. Mediante el recurso al manuscrito incompleto, deja inconcluso el milagro de un cautivo, con la seguridad de su pronta liberación que el narrador desea compartir con su público: «De cuál guisa ['modo'] salió dezir non lo sabría, / ca falleció el libro en qui lo aprendía; / perdióse un cuaderno, mas non por culpa mía, / escribir a ventura serié grande folía ['locura']» (751).

La imagen del cautivo, que pide sin descanso el auxilio de Dios y del santo, resulta muy efectiva propagandística y poéticamente, y contribuye a franquear el acceso del pasado a un presente en el que también otros devotos rezan y solicitan ayuda al santo confesor. Las diferencias entre ambas hagiografías no residen solo en la forma de disponer su texto, más trabado y articulado en torno al simbolismo numérico (las tres partes se distribuyen en 777 estrofas), sino en la manera de expresarlo verbalmente (*elocutio*), alternando

los recursos formales de la clerecía con los guiños juglarescos (como la famosa petición del vaso de «bon vino» en pago a su recitación del verso 2d) o las numerosas fórmulas y epítetos épicos, que salpican el texto (29c, 158b, 222b, 264a, 309b etc.). Esta aproximación de los dos mesteres no implica que Berceo no esté orgulloso de la superioridad de su discurso, autentificado por un texto («el escripto lo cuenta, non juglar nin cedrero ['mentiroso']», 701b), sino que para acercar a sus oyentes una materia elevada, adopta una retórica sencilla, el *sermo humilis* de la Biblia, como hacían los predicadores, sin que ello le impidiera combinarlo con cultismos.

Los *Milagros de Nuestra Señora* son, sin duda, su obra más conocida y apreciada por los lectores contemporáneos para la que se serviría de alguna de las numerosas recopilaciones latinas, que proliferan a partir del siglo IX. Pese a que guarda muchas similitudes con alguna de ellas, que por los testimonios conservados circularon por la Península, ninguna hasta ahora puede considerarse el antecedente directo exacto; ello obliga a unas mínimas cautelas sobre los cambios introducidos, que, no obstante, transmiten una concepción unitaria de la colección, ajena a cualquiera de sus hipotéticos modelos conocidos.

Como pórtico a los 25 milagros nos cuenta en primera persona y con su nombre («Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado», 2a) su llegada a un prado maravilloso, del que nos describe con todo detalle su verdor, la belleza de las flores, el frescor de sus fuentes, la sombra de los árboles frutales y el sonido armonioso de los cánticos de las aves. El lugar, similar al *locus amoenus*, no es el espacio para un encuentro amoroso, sino que en clave religiosa recuerda el Paraíso y, como el narrador aclara a partir de la estrofa 15, debe entenderse como una alegoría de las cualidades de la Virgen. El análisis de la Biblia familiarizaba a los receptores con estas prácticas, pero Berceo proporciona una exégesis unívoca: el romero es el cristiano; el prado, la Virgen; su verdura, su honestidad sin mácula; las fuentes, los cuatro evangelistas; la sombra de los árboles, las oraciones de la Virgen; los árboles mismos, sus milagros; las aves, los Padres de la Iglesia y las flores, los nombres de María. De

todas las posibles modalidades de alabanza, el poeta riojano elige el relato de sus milagros (los frutales). Los elementos de esta Introducción no son originales de Berceo —proceden de la Biblia y la patrística—, pero se engarzan mediante un hábil manejo de las técnicas poéticas y retóricas. En la Introducción, la Virgen resulta imprescindible en la cadena de salvación para alcanzar el Paraíso al ser Madre de Jesucristo, del mismo modo que servirá de intermediaria materna para que sus fieles devotos lleguen a salvarse y librarse de los más diversos y difíciles apuros en los milagros posteriores.

La temporalidad de la escritura frente a la infinitud de los milagros obliga a seleccionar una muestra, como reiterará, a veces recurriendo a un tópico habitual en los textos hagiográficos: «Non podriemos nós tanto escrivir nin rezar / aün porque ['aunque'] podiéssemos muchos años durar, / que los diezmos ['la décima parte'] miráculos podiéssemos contar, / los que por la Gloriosa deña ['se digna'] Dios demostrar», 235. ¿Por qué reducir su cifra a 25 cuando las colecciones latinas similares eran más extensas? Se ha postulado una composición en torno al cinco, número mariano por excelencia, comenzando por las letras del nombre de María, del mismo modo que la introducción recoge 25 nombres de María, el clérigo del milagro 4 aprende cinco motes de alegría como los gozos marianos, los cinco últimos milagros se cierran con un «amén» conclusivo, etc.

La elaboración consciente de la colección conduce también a replantear el polémico asunto de los dos últimos milagros, «La iglesia robada» y «El milagro de Teófilo», cuyo orden se intercambia en los dos manuscritos principales conservados. Cada uno de ellos podría servir de cierre para la colección, pero el milagro de «La iglesia robada» resulta singular por carecer de modelos idénticos, por la alusión a «como diz la cartiella» (909d), por ubicarse con precisión en un tiempo y un espacio próximos a su escritura —la acción transcurre en Ceínos de Campos («Çoínos», 871c), provincia de Valladolid, en tiempos del rey Fernando III, al que recuerda como fallecido, lo que sucedió en 1252—, y el inusual comienzo

con un adverbio temporal («Aún otro miráculo vos querría contar», 867a). Podría pensarse en una adición posterior con la cual Berceo alcanzaba el número simbólico de 25 mediante un milagro de tradición hispánica, en simetría con el primero de San Ildefonso, ubicado en Toledo.

Entre la Introducción y la última estrofa se insertan 25 relatos, sin que exista entre ellos ningún nexo visible que los entrelace, salvo alguna rápida alusión, como sucede al finalizar el milagro 16; nada impediría, en la mayoría de los casos, que se alterara su orden, pues no mantienen entre sí relaciones de causalidad, aunque su homogeneidad se construye sobre la base de similares rasgos formales y temáticos. La presencia de un narrador ficticio que se dirige a sus lectores-oyentes, especialmente en las estrofas iniciales y finales de cada uno de ellos, con más insistencia en los últimos, propicia que los relatos del riojano se presenten como un *continuum* de la misma serie mucho más cohesionado que el texto latino. En los comienzos exalta las cualidades ilimitadas de la Virgen, «pozo fondo» (583d), «cabdal río» (584a), «fuente perenal» (703c), de la misma manera que en las conclusiones parciales a veces se alude al milagro siguiente (377) o al tópico de lo indecible (100, 235, 412).

Todo milagro es un relato breve, desarrollado de forma esquemática en la mayoría de los casos y con reducidos elementos descriptivos, tendencia a la dramatización, al diálogo y a las escenas, con plenitud de sentido, autonomía e independencia, en cuyo clímax interviene de forma sobrenatural la Virgen, a quien se alaba. En unos casos María premia a sus fieles servidores, como le sucede al clérigo tan enfermo «que li querién los ojos essir ['salir'] de la mollera» (123b), o premia y castiga excepcionalmente para contraponer así las conductas de sus devotos y sus enemigos (como en el milagro 1, dedicado a San Ildefonso); en otros, perdona a sus numerosos servidores, incluso tras morir en pecado, aunque para ello requiera la ayuda extraordinaria de su Hijo, como en el difundido milagro de «El romero de Santiago», y por último también auxilia a quienes sufren una crisis espiritual para que puedan superarla, caso de «La abadesa encinta» o «Teófilo», destacados por su cali-

dad narrativa. María premia a sus fieles concediéndoles una recompensa («galardón») por las atenciones («servicios») que han tenido con Ella, aunque nos parezcan tan simples como rezar o reverenciar su imagen. Los mismos términos, «servicio» y «galardón», con acepciones bien diferentes, se trasvasan de las expresiones empleadas en el feudalizado amor cortés.

El mundo divino se antropomorfiza y funciona de forma muy similar a una corte medieval en la que Cristo y María son las primeras figuras, acompañadas en segundo plano por ángeles y santos. Los personajes humanos pueden escoger entre mantener una relación feudo-vasallática con la Virgen o con el diablo, como hará el judío del milagro 24, «basallo de müy mal señor» (723b). Este «vasallaje a lo divino», reflejo de la organización de la sociedad medieval, no es una prueba de la ingenuidad de Berceo sino del afán de un clérigo letrado por transmitir un mensaje acercándose a la religiosidad popular, a veces no muy ortodoxa, al igual que hacían por las mismas fechas los representantes de órdenes religiosas con sus *exempla*.

«LIBRO DE APOLONIO»: LA PEREGRINACIÓN CRISTIANA DE UN REY CORTÉS Y LETRADO

Tampoco el *Libro de Apolonio* trata una materia original, sino que recrea un texto latino en prosa, la *Historia Apollonii Regis Tyri*, que pudo ser redactado hacia el siglo III por algún imitador latino de las populares ficciones griegas a las que sumó motivos de la tradición oral. En su largo deambular por diferentes culturas, similar a los viajes de su protagonista, la leyenda fue adecuándose a los gustos cambiantes del público. Las razones de su éxito medieval se basan en una sabia combinación de amor y aventuras, la cristianización de la trama y la resonancia de unos nombres —Tiro y Antioquía—, conocidos por las cruzadas, que dotaban de historicidad al texto. Nada tiene de extraño que esta leyenda pagana, cristianizada, fuera incluida en algunas escuelas, junto con los relatos de la

guerra de Troya o los de Alejandro, en las listas de *auctores* para las clases de gramática, y llamara la atención de un «clérigo entendido», dispuesto a mediados del siglo XIII (¿1240-1260?) a contarla en la «nueva maestría» inaugurada por el *Alexandre*. Pese a los guiños del autor hacia su ilustre predecesor, que van más allá del prólogo (1c) y se prolongan en el «mester sin pecado» de Tarsiana (422c), ambas obras transmiten ideales muy distintos: Apolonio no es un guerrero ni un conquistador, sino un rey que busca la vida familiar tranquila, aunque para alcanzarla deba sortear innumerables aventuras y peligros impuestos por la fortuna. Esta apología familiar, acorde con el carácter urbano y «burgués» del poema castellano, contribuye a distanciarlo aún más de las novelas griegas. El poeta se aparta también de su hipotexto al presentar al protagonista desde la primera estrofa con un perfil cortesano anunciando su intención de «componer un romance de nueva maestría / del buen rey Apolonio y de su cortesía» (1cd). El último término no queda reducido al trato amoroso, sino que debe ampliarse a la buena educación que practica, adquirida en las cortes, y abarca «virtudes» como la justicia, la bondad o la mesura. Las definiciones incluidas en textos del siglo XIII avalan esa segunda acepción —«las bondades e los otros buenos enseñamientos, a que llaman cortesía» (*Partida* II, XXVII; → 56) o «cortesía es suma de todas las bondades» (*Flores de filosofía*)—, y ayudan a entender el comportamiento modélico del héroe, que reúne en sí ambas vertientes, la caballeresca y la amatoria.

La compleja intriga arranca con un tema de trasfondo folclórico, en el que subyace una historia de incesto. Antioco, rey de Antioquía, viudo que mantiene relaciones con su hija, para infundir temor a quienes desean casarse con ella les propone un enigma que encubre su pecado: los que fracasen morirán, y quien acierte se casará con ella. Hasta ahora los cadáveres de muchos pretendientes cuelgan de las almenas, señal de la dificultad de la adivinanza: «La verdura del ramo escome la raíz, / de carne de mi madre, engruesso mi serviz» (21ab) ['El verdor de la rama devora a la raíz, mi carne se acrecienta con la carne de mi propia madre']. Apolonio descubre la

solución, lo que debería comportar su matrimonio con la princesa, pero Antioco, aduciendo su fracaso, le dará un plazo de 30 días para que encuentre la respuesta correcta, si bien, antes de que concluya, ordenará su persecución.

El modelo latino silenciaba las razones que impulsaron al héroe a emprender el viaje a Antioquía, mientras el poema castellano adapta la trama describiéndolo enamorado de la hija de Antioco: «El rey Apolonio, que en Tiro regnaba, / oyó d'aquesta dueña, que'n grant precio andaba; / quería casar con ella, que mucho la amaba. / La hora del pedir, veyer non la cuidava ['no encontraba la ocasión propicia para pedirla']», 17; se trata del famoso amor de oídas —el amor de «lonh» ['lejos'] de los poetas provenzales—, un amor espiritual frente a la concupiscencia incestuosa paterna. Fracasado en su primer intento, Apolonio se encierra en «sus cámaras privadas», donde guardaba sus textos anotados, para «rezar» ['leer en voz alta, según la práctica escolar'] las historias del pasado, en textos latinos y hebreos. Su habilidad para resolver el «argumento» muestra su destreza en los ejercicios silogísticos, de lógica, y más adelante su hija Tarsiana lo calificará de «clérigo entendido» (510b). A estos saberes se añadirán los musicales, teóricos y prácticos, que harán de él un experto en las artes liberales.

El viaje por mar de Apolonio, huyendo de la *ira regis* de Antioco, incluye los tópicos de los relatos odiseicos, con su correspondiente naufragio y parada en Pentápolis, adonde llega solo y harapiento. Allí el rey y su hija Luciana ofrecen hospitalidad al desconocido, quien se niega a comer, sumido en la melancolía (160), pero acabará recobrando la dignidad con una interpretación musical que provocará en Luciana la dolencia amorosa. Este episodio, que finaliza con la curación de la enferma (239d) y la boda (240), supone un contrapunto al protagonizado por Antioco y su hija. En el viaje de regreso a Tiro nuevos reveses complican la trama, pues Luciana da a luz a una niña, Tarsiana, y en apariencia muere tras el parto, lo que origina la desintegración familiar. El cuerpo de Luciana es arrojado a las aguas, mientras el padre, sumido en la tristeza, deja a su hija recién nacida en Tarso al cuidado de un matrimonio conocido. Los itinerarios de

ambas mujeres ofrecen recorridos diversos y opuestos, pues si bien Luciana recupera la salud y es confiada a un monasterio de monjas, la hija sufre mil desventuras, es raptada por unos piratas y escapa de la prostitución gracias a su maestría retórica y musical, convirtiéndose en juglaresa. Al final, el reconocimiento —anagnórisis— de los tres personajes, largo tiempo distanciados, permite la reunión familiar.

Las amplificaciones del poeta castellano no solo refuerzan la intelectualidad y la cortesía del héroe sino que, gracias a las digresiones moralizantes (51-55), la historia contrapone dos modelos, el positivo, constituido por Apolonio y su familia, y el negativo, formado por Antioco y la suya. El desenlace de ambas trayectorias acentuaría el contraste: el incesto de Antioco conduce al pecado, la esterilidad, la pérdida del reino y a la muerte como castigo divino (248), mientras que el matrimonio de Apolonio con Luciana le lleva, tras su desventura, a extender sus dominios por tres reinos, en un final invertido del inicio: Tiro para Apolonio, Antioquía para Tarsiana y Pentápolis para el nuevo hijo de Apolonio y Luciana. La cristianización del relato afecta a toda la familia: madre e hija, con vidas paralelas en muchos momentos, cruzan aparentemente el umbral que separa la vida de la muerte y su engrandecimiento las acerca a la santidad (325-375-382); por su parte, los trabajos y aventuras de Apolonio simbolizan la peregrinación cristiana (135-136; 651-656). Así lo percibió también el amanuense aragonés que lo copió a finales del siglo XIV junto a dos relatos hagiográficos, la *Vida de Santa María Egipciaca* y el *Libro dels tres Reys d'Orient*.

«LIBRO DE BUEN AMOR», EL RECEPTOR COMO DESCIFRADOR

Heterogeneidad, polisemia, ambigüedad, etc., son algunos de los términos usados por la crítica moderna para calificar este libro singular y complejo, que se resiste a encuadrarse en los géneros al uso

y que siempre ha desconcertado a lectores y estudiosos. La razón principal no es la falta de unidad —algo inherente a otras muchas obras medievales, que parten de conceptos diferentes a los nuestros—, sino la forma con la que el narrador presenta el texto, conduciendo al público hacia derroteros cambiantes y muy diversos. El unívoco narrador en primera persona que, como sabio maestro o predicador, ayudaba a sus discípulos a quitar la corteza y entrar de su mano en el meollo del texto se transforma ahora en una voz personal ambivalente que advierte con insistencia sobre el doble sentido de su discurso (16-18) y la necesidad de prestar atención para entenderlo (64-69). Su autor, además, no retoma y adapta la trama de ningún texto previo, como los clérigos del siglo XIII, sino que muestra su familiaridad con múltiples obras, cultas y populares, eclesiásticas y laicas, escritas no solo en castellano, como el *Alexandre* o la épica, sino quizás en catalán u occitano, como el *Facet* o las pastorelas, en latín, como la poesía goliárdica (→ 36), las comedias elegíacas o las seudoautobiografías ovidianas, o en francés, sin olvidar la tradición oriental. Tampoco todas las citas identificadas se corresponderían con lecturas directas, pues la tradición escolar y la práctica sermonaria familiarizaban con las autoridades a partir de compilaciones. Todo dificulta considerablemente la tarea de entender el libro y conocer cuáles fueron las verdaderas intenciones de su creador, a lo que contribuye también su compleja transmisión, que suscita nuevos dilemas que inciden en la datación, la autoría o la lengua.

La obra se ha conservado en tres códices casi íntegros: G, cuya sigla procede de la inicial del bibliófilo dieciochesco Benito Martínez Gayoso; T, que perteneció a la catedral de Toledo, y S, que formó parte de la biblioteca del Colegio de San Bartolomé de Salamanca. Sus contenidos permiten agrupar los dos testimonios de finales del siglo XIV (T y G), frente a S, copiado a comienzos del XV. La estrofa 1634 proporciona fechas distintas: 1330, según el manuscrito toledano, y 1343, según el salmantino. Esta diversa datación, unida a que el códice salmantino incluye materiales no transmitidos por los otros dos (la oración inicial, el prólogo en pro-

sa, dos aventuras amorosas —estrofas 910-949 y 1318-1331— y la «Cántica de los clérigos de Talavera» que sirve de cierre) ha llevado a sostener la hipótesis de que en 1343 Juan Ruiz retocó la obra, cuya versión primitiva había escrito en 1330.

La teoría de la doble redacción sigue contando con partidarios, pero no resulta convincente para quienes, como Alberto Blecua, entre otros, han estudiado con rigor y sagacidad su transmisión. Resulta extraño que trece años después un autor vuelva sobre su obra para añadir pasajes, sin retocar nada de lo anterior; además, la presencia de «errores comunes» permite defender la existencia de un mismo arquetipo, del que el manuscrito salmantino sería su reproducción más fiel; por último, el uso del verbo «acabar», unido a «libro», en la datación del códice T podría indicar el alivio de un copista que ha coronado una tarea que le llevaría largas jornadas y no reflejaría su fecha de composición sino quizás una errónea, como sí haría el manuscrito de Salamanca. La transmisión defectuosa, a la que no serían ajenos otros aspectos como la difusión oral o la censura moral, contribuye también a que ciertos pasajes o voces resulten confusos o presenten lecturas divergentes en los tres testimonios. Además, Juan Ruiz maneja un riquísimo vocabulario, con numerosos términos innovadores, lleno de dobles sentidos, equívocos y referentes muy difíciles de interpretar hoy. Como es habitual, ninguno de los manuscritos contiene título. El actual fue propuesto por Ramón Menéndez Pidal en 1898, basándose en las estrofas 13c («que pueda fazer libro de buen amor aqueste») y 933ab («Por amor de la vieja e por dezir razón, / buen amor dixe al libro e a ella toda sazón»), aunque las escasas referencias anteriores al siglo XVIII aluden a él como *Libro del Arcipreste* y sus primeros editores lo denominaron *Libro de cantares* (12c).

La escasez de datos externos seguros ha obligado a buscar al autor en la propia obra, recurso peligroso y más tratándose de un libro vertebrado en torno a la primera persona. En dos ocasiones (estrofas 19 y 575) se identifica a un tal Juan Ruiz, arcipreste de Hita, con el creador del libro. Descartada la segunda estrofa (575ab), que, por sus anomalías métricas y razones de crítica tex-

tual, puede considerarse interpolación del copista creada sobre la anterior, nos queda la primera situada en el entorno prologal, fuera de la trama ficticia: «E porque de todo bien es comienço e raíz / la Virgen Santa María, por ende yo, Joan Roiz, / Acipreste de Fita, d'ella primero fiz / cantar de los sus gozos siete, que ansí diz» (19). Pese a que pudiera ser un seudónimo o una broma, hipótesis indemostrables, los esfuerzos se han dirigido a localizarlo, tarea difícil por tratarse de un nombre muy común, con numerosas variantes documentales, tanto en romance como en latín (Johannes Roderici). Descartadas varias hipótesis, la identificación más fiable, propuesta por F. Hernández, nos conduce hacia un «venerabilis Johannes Roderici archipresbiter de Fita», que firma como testigo en un pleito entre el arzobispado de Toledo y los párrocos de Madrid en 1330. En este Juan Ruiz, arcipreste de Hita, nombre y cargo coinciden en una fecha y un contexto histórico-geográfico adecuados para suponerle el autor de la obra.

La única referencia interna de cronología segura suscita también controversias; procede de la mal denominada «Cántica de los clérigos de Tavera» (1690-1709), considerada por la crítica como pieza independiente, añadida y por su estructura desgajada del *Libro de buen amor*, por lo que su datación no necesariamente debe extenderse al resto de la obra. Es adaptación al contexto hispano de un poema latino, la *Consultatio sacerdotum*, en el que el cabildo reunido escucha la prohibición de seguir teniendo «manceba, cassada nin soltera», bajo peligro de excomunión (1694cd). El cardenal-arzobispo don Gil, mandatario del papa encargado de comunicar la constitución, es don Gil de Albornoz, arzobispo de Toledo entre 1337-1350, quien había promovido en 1342 un sínodo toledano, en el que se volvía a insistir en el mal ejemplo que daba el concubinato eclesiástico. Del sínodo se concluyen diversas disposiciones tanto contra las concubinas, a las que deberían arrancar sus ropas los sacristanes si las reconocían al entrar en las iglesias, como contra los clérigos, que serían descomulgados si tenían manceba, fuera esta casada o soltera, exactamente como dice el texto. El episodio cobraría, a su vez, nuevas resonancias para un público coetá-

neo conocedor del apoyo que ese mismo arzobispo prestaba al rey Alfonso XI, amancebado con Leonor de Guzmán, con quien para entonces ya habría tenido siete hijos varones, mientras la reina doña María se refugiaba en la corte de su padre en Portugal. Las quejas del deán argumentando «demás que sabe el rey que todos somos carnales» (1697c) parecen aludir con ironía a esta situación escandalosa.

El mismo arzobispo se menciona en otro colofón, debido al copista del manuscrito S, en el que se alude al debatido encarcelamiento del autor: «Este es el libro del Arcipreste de Hita, el cual conpuso seyendo preso por mandado del cardenal don Gil arzobispo de Toledo» (ed. Blecua, p. 569). Ese mismo códice se abre con una oración (1-10) en la que el poeta pide ayuda a Dios para salir de una prisión donde ha entrado por culpa de unos «mescladores» (10c) y se cierra con nuevas oraciones a María (1671ab, 1674efgh, 1683ab), lamentando su encierro «sin merescer» (1683b). Es muy posible que se trate de una cárcel figurada, alegoría del alma encerrada en el cuerpo, que pudo originar una tradición legendaria que asociara el contenido escandaloso del libro con el castigo a su autor de la que se hace eco el amanuense.

A falta de nuevos datos podemos apuntar que el *Libro de buen amor* se debe a la pluma de un arcipreste de Hita, quien lo escribió en el primer tercio del siglo XIV, coincidiendo con el reinado de Alfonso XI (1312-1350). El acceso al arciprestazgo requería una sólida formación, que explicaría su familiaridad con las artes liberales y con el derecho civil y canónico, como se deduce de episodios concretos (321-371). El cargo no implicaba misión pastoral, pues los arciprestes eran administradores eclesiásticos y jueces con poderes de corrección sobre la zona que tenían asignada. Sus visitas profesionales proporcionarían buena información, incluso geográfica de la zona, a un personaje que en el plano literario exhibe una gozosa exuberancia vital y un extraordinario sentido del humor.

Juan Ruiz compone su libro para mostrar diferentes formas de amor, desde el «loco» hasta el «de Dios», pero también para «dar algunos leción e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas

e notas e rimas e ditados e versos fiz conplidamente, segund que esta ciencia requiere» (p. 11; 1513a, 1514, 1634). Su obra es un «librete de cantares» (12c) en el que experimenta diversos recursos métricos, populares y cultos, muchos de los cuales no han llegado hasta nosotros, bien por haberse perdido (80, 103-104, 122...) o bien por no haberse puesto nunca por escrito (1513-1514). La misma variedad de la métrica la reconocemos en el amplio muestrario de géneros que despliega (el sermón universitario, la épica burlesca, el *exemplum*, las pastorelas, las oraciones litúrgicas o las fábulas), una gran parte tratados de forma paródica, lo que obliga al lector a conocer los referentes serios para apreciar la burla.

La obra se inicia con unos materiales introductorios (1-76), en su doble vertiente, religiosa (invocación, prólogo en prosa o *accessus* y oraciones) y seglar (*exemplum* de «Los griegos y los romanos» y discurso sobre la naturaleza humana). Se cierra con una cita de Aristóteles (71-76), usada como «autoridad» para señalar la necesidad de «aver juntamiento con fenbra plazentera» (71d), lo que virtualmente exime al hombre de responsabilidad moral, si bien el argumento coincide con el aristotelismo heterodoxo, originado en los *Comentarios* de Averroes (1126-1198) al *De anima*, en la línea de lo que se enseñaba desde mediados del siglo XIII en la Universidad de París. A partir de la estrofa 77 comienza una falsa autobiografía amorosa que muestra los continuos descalabros del protagonista en sus asedios a sucesivas dueñas, para él ineludibles por haber nacido bajo el signo de Venus. Esta primera serie se interrumpe por la pelea alegórica entablada con don Amor (181-576), cuya sorprendente, pero no desconocida, figura de hombre «grande, hermoso, mesurado» (181c), se aleja de la iconografía clásica del niño Cupido. La diatriba se convierte en un *ars amandi* en el que don Amor le aconseja seleccionar un tipo de mujer ideal (430-435), buscar una mensajera (436-443) para evitar fracasos como el ocurrido con la panadera Cruz (121-122) y seguir normas de conducta como no ser perezoso y evitar la bebida. La segunda serie se inicia con un episodio de anómala extensión (576-891), cuyos personajes se identifican con jocosos nombres vegetales, don Melón, doña

Endrina o doña Rama; gracias a los buenos oficios de Trotaconventos, alcanza un final feliz («Doña Endrina e don Melón en uno casados son», 891a), que el protagonista desvinculará de su persona («Entiende bien mi estoria de la fija del endrino: / díxela por te dar ensienplo, mas non porque a mí avino», 909ab).

Nuevos fracasos conducirán al Arcipreste hasta la sierra, donde en clara inversión paródica será perseguido por unas serranas, alguna de ellas, como doña Alda (1010-1020), antítesis de la mujer ideal, próxima al retrato que Trotaconventos hará luego del Arcipreste (1485-1489). Un nuevo episodio alegórico (1067-1314), marcado por el calendario litúrgico, enfrenta a don Carnal con doña Cuaresma y confluye, tras la confesión y penitencia del primero, en su entrada triunfal con don Amor en la ciudad. La tercera y última serie de aventuras amorosas incluye el cortejo de la monja doña Garoça (1332-1507), en el que el protagonista, gracias a Trotaconventos, pudo obtener lo deseado («Como faze venir el señuelo al falcón, /así fizo venir Urraca la dueña al rincón», 942ab), pero la monja «murió a pocos días» (943c). La muerte de la vieja medianera (1518-1578) anuncia el cierre del ciclo, al que seguirán de nuevo oraciones y reflexiones con función de epílogo.

Es inútil buscar en estos episodios una relación de causalidad, pese a que puedan reconocerse ciertas líneas constructivas. El exordio y el epílogo encierran una ficción autobiográfica construida en torno a catorce aventuras, entre las que destacan dos, por su extensión y desenlace («Don Melón y doña Endrina» y «Doña Garoça»), interrumpidas por dos digresiones alegóricas («Don Amor y doña Venus» y «Don Carnal y doña Cuaresma»). Es muy probable que alguna de estas piezas fueran fruto de ejercicios escolares en diferentes épocas y que finalmente su autor las hubiera engarzado mediante la autobiografía, lo que explicaría la sensación de diversidad que transmite el conjunto. Ese «yo» protagonista, que no cabe identificar con el autor, se convierte en hilo conductor, solo parcialmente oscurecido en algunos momentos, como el citado episodio de don Melón y doña Endrina, la batalla de don Carnal y doña Cuaresma o los cuentos insertados. Coincide con el autor en ser

también «Juan Ruiz, arcipreste» (423b, 930a, 946b), aunque esa máscara no sea la única, pues a veces se le denomina escudero (961c) o hidalgo (1031b) o se transforma en «don Polo» (1331c).

Ahora bien, no podemos identificarlos con el Juan Ruiz real, ni con su retrato (1485-1489), propio del temperamento sanguíneo, adecuado para el amor. La autobiografía consolida la unidad, la comicidad, al recaer los fracasos sobre el protagonista, y el valor didáctico, pues sus enseñanzas se refuerzan al estar dictadas desde la experiencia. El origen del recurso ha originado un debate inagotable entre posibles modelos orientales u occidentales, que últimamente parece inclinarse hacia la rica tradición de la literatura latina medieval de ámbito escolar, que abarcaría desde comedias elegiacas, como el *Pamphilus de amore* o el *De vetula*, hasta manuales de educación, como el *Facetus*, con el que coincide en considerar el aprendizaje amoroso como parte de la buena crianza.

La alternancia de secuencias narrativas, digresiones moralizantes y advertencias sobre su intención constituye otro de los rasgos de la obra, pues el autor sugiere con insistencia diversas posibilidades interpretativas (65b, 986cd, 1631c). Esa variedad hermenéutica descansa en el lector u oyente, quien tiene en sus manos la opción de extraer unos tonos u otros, como señala el libro, convertido en un instrumento musical metafórico: «De todos instrumentos yo, libro, só pariente: / bien o mal, cual puntares ['tocares'], tal diré ciertamente; / cual tú dezir quisieres, y faz punto, y tente; / si me puntar sopieres, siempre me avrás en miente» (70). De nuevo al final del libro, en dos estrofas (1631-1632) que evocan el recuerdo del *Alexandre* (1956-1957), el Arcipreste se despide señalando la necesidad de glosar o comentar el sentido oculto: «Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa / non creo que es chica, ante es bien grand prosa ['poema'], / que sobre ['acerca de'] cada fabla se entiende otra cosa / sin ['además de'] la que se alega en la razón fermosa. // De la santidat mucha es bien grand licionario ['misal'], / mas de juego e de burla es chico breviario; / por ende fago punto e cierro mi almario ['biblioteca']: / séavos chica fabla, solaz e letüario ['preparado dulce']» (1631-1632).

Un libro tan proteico ha podido contar con difusión oral y escrita, dirigida a un público popular y culto, masculino y femenino, lo que afecta a los problemas tratados. Algunas de sus ambigüedades e irregularidades métricas pueden proyectarse sobre una actuación ante una audiencia, donde la mímica, por ejemplo, apoyaría ciertos pasajes. Pero de ser así resulta difícil imaginarse una representación continuada, sino que podrían seleccionarse ciertos episodios. La teatralidad de algunas escenas, como el relato del griego y el romano disputando por señas (47-63), o la comicidad de la lengua macarrónica usada en el cuento de Pitas Payas (474-484), recalcan la importancia del contexto oral perdido. Sin duda también interesó a una élite cultural peninsular, lo que no debe de sorprendernos pues solo podrían disfrutar de algunos de sus juegos quienes conocieran bien la tradición literaria o eclesiástica parodiada (→ 3). Formó parte de la biblioteca del rey Duarte de Portugal (1438) y se guardaba entre los libros de Isabel la Católica en Segovia; incluso se ha especulado con una audiencia cortesana en torno a la ultrajada doña María de Portugal. A su vez, los códices conservados apuntan a unos receptores letrados: el manuscrito de Salamanca se copia hacia 1415 como un texto destinado a lectores universitarios, según denotan las rúbricas, mientras que las notas marginales del ejemplar de Gayoso se interesan por ejemplos y proverbios. Esta diversidad de lecturas asimismo puede rastrearse en sus numerosos ecos literarios, desde el *Breviloquio de amor y amicicia* de Alfonso de Madrigal, quien pudo conocerlo durante sus estudios universitarios, hasta el Arcipreste de Talavera, para quien el «tractado» del Arcipreste de Hita inspiraría mucho más que el recuerdo de la estrofa 206 que cita.

«RIMADO DE PALACIO»: UN SERMÓN ENTRE LA SÁTIRA POLÍTICA Y EL TRATADO ASCÉTICO-MORAL

En las últimas décadas del siglo XIV confluyen los estertores de la cuaderna vía con los inicios de las nuevas formas de la poesía can-

cioneril. Pero López de Ayala (1332-1407) ilustra este cruce de tradiciones, aunque en su *Rimado de palacio*, donde vuelca su visión crítica de la sociedad y sus lecciones ascéticas y morales, siga sobre todo la cuaderna vía, de 14 y 16 sílabas. Consciente de la decadencia de la modalidad elegida, la califica de «versetes rudos de antiguo rimar», en su respuesta a una pregunta de Ferrán Sánchez, y se anima a componer en octavas de arte mayor tres *deitados*, término que recuerda al *dezir*, precedente valioso del metro acentual predilecto de los grandes poetas del siglo XV.

Muy distintos son estos tiempos críticos de los que vieron surgir el «mester fermoso». La gran mortandad provocada por la Peste Negra, que, procedente de Oriente, hacía estragos en la Península desde 1348, contribuyó a un sensible, a veces drástico, descenso de la población, acrecentando las múltiples crisis de la sociedad bajomedieval. Incrementará los problemas económicos, pues los nobles impondrán mayores tributos a los supervivientes y el pueblo no podrá soportar la permanente sangría (261); a su vez, la tensión social comportará los estallidos contra las aljamas (245). A ello debe sumarse una grave crisis política, de la que el longevo López de Ayala será testigo privilegiado. En sus años mozos, cuando fue nombrado «clérigo y canónigo de Toledo», por influencia de su tío, todavía reinaba Alfonso XI (1311-1350), quien falleció de la temida peste. Quizás por entonces perdía el tiempo oyendo «libros de devaneos» y mentiras, como el *Amadís* primitivo y el *Lanzarote* («en que perdí mi tiempo a muy malas jornadas», 163). Después orientó su carrera hacia la política y sus lecturas hacia la literatura moral («Ca yo non fallo cuál / otro vicio del mundo le sea tan egual // que leer libros de santos castigos e dotrina / muy honesta e buena, con poca disciplina», 893-894). Con Pedro I (1334-1369) fue primero doncel y después comandante de una galera, pero, tras la batalla de Nájera (1367), abandonó sus filas para pasarse al bando de su hermano el Trastámara; Enrique II (h. 1333-1379) lo nombra alférez mayor, alcalde de Vitoria y de Toledo, y le encarga varias misiones diplomáticas en Francia. Durante la minoría de edad de Juan I (1358-1390) forma parte del Consejo de regencia y después lo acompaña

en su aventura por anexionarse Portugal; con su sucesor, Enrique III (1379-1406), alcanzó el cargo de canciller mayor del reino, que le llevó a nuevas misiones diplomáticas en Francia antes de refugiarse sus últimos años en el monasterio jerónimo de San Miguel del Monte, construido gracias a su apoyo económico. Hay dos hitos en su dilatada trayectoria política que inciden en la composición del *Rimado de palacio*: su prisión en Portugal, tras la derrota de Aljubarrota el 14 de agosto de 1385, y su implicación en el Cisma de Occidente.

El probado encarcelamiento de Pero López de Ayala en Obidos durante unos 30 meses (1385-1388), del que logró liberarse gracias al pago de un importante rescate, repercutió en su labor creadora, y a su vez lo convirtió en tema literario en las páginas del *Rimado*. Este paréntesis en su ajetreada existencia le permitió ordenar sus notas, unificar y escribir algunas partes, al igual que redactar su *Libro de la caza de las aves* que es, en gran medida, una adaptación del *Tratado da falcoaria* del portugués Pero Merino, como indica en su colofón. Esto nos permite suponer que durante este largo periodo no estaría siempre «encerrado en una casa escura, / travado de una cadena asaz grande e dura» (768ab; 782b), alusión a una cárcel tenebrosa de la que saca partido en el *Rimado*. Ambas lecturas, real y figurada, se funden en la «Cantiga-plegaria a Dios y a Sta. María» (782-795), donde sus súplicas para salir de la prisión confluyen en el llamado «Ritual de agonizantes», oración en la que se enumera un listado de personajes milagrosamente liberados de peligro. Este texto litúrgico se glosaba desde el *Cantar de mio Cid*, al *Poema de Fernán González* o el *Libro de buen amor*, sin que sus autores forzosamente hubieran pasado por idénticos trances.

La mayor crisis de la Iglesia se inició en 1378 con la elección de dos papas, Urbano VI (Roma, 9 de abril) y Clemente VII (Fundi, 20 de septiembre), y se arrastra durante cuatro décadas. El enfrentamiento, que lleva «la nao de Sant Pedro» a «grant perdición» (212a) y provoca las burlas de «moros e judíos» (209a), se agrava con el nombramiento de Benedicto XIII (28 de septiembre de 1394). Ayala, que conoció bien los argumentos de unos y de otros,

apoyó al Papa Luna hasta 1397, fecha en la que acudió a Aviñón como embajador de Enrique III. Estos sucesos inspiran sus tres «deitados» (812-833, escrito en 1398; 834-843, compuesto en 1403-1404, y 844-853), poemas narrativos en octavas de arte mayor, en los que expone las angustias del cristiano ante el Cisma, exhorta a la búsqueda de una solución, e intercala alusiones que permiten fechar los dos primeros. En conclusión, muy probablemente gran parte del *Rimado* se escribiría entre 1385, inicio de la prisión portuguesa, y los primeros años del siglo XV, sin negar la posibilidad de que ciertos pasajes preexistieran de forma independiente.

Esta obra realizada a lo largo del tiempo, en ocasiones con difusión independiente como ocurre con el primer «deitado» sobre el Cisma, recuerda al *Libro de buen amor*. Ambas tratan de integrar composiciones variadas, quizás previas, con predominio de la cuaderna vía, pero también emplean otras formas, lo que afecta al concepto de unidad, diferente de la esperada por el lector moderno. Coincide también con Juan Ruiz en buscar la cohesión por medio del uso de una primera persona, que tampoco debemos confundir con la de Ayala, cuya biografía tan bien conocemos, y con el empleo de ciertas estrofas de enlace, 717-719, 907-908, etc., que muestran su consciencia de escribir una obra unitaria («Ya fize d'ello emiente, segunt que ya sabedes, / al comiençó del libro, allí lo leeredes», 811ab). El resultado, sin embargo, es muy diferente: el tono sermonario del *Rimado* que subraya la corrupción en todos los ámbitos, para elegir al final la vía de la resignación, poco tiene que ver con el vitalismo del Arcipreste, como tampoco en el *Rimado* queda espacio para la ambigüedad ni para la polisemia.

Sus 2.107 estrofas se articulan en dos grandes núcleos, el primero con mayor incidencia en el plano terrenal (1-719) y el segundo, en el espiritual (909-2107), separados por un intermedio lírico más breve (720-908), lo que no impide reconocer, a veces, las piezas que lo originaron. La «Confesión inicial» (1-190) sigue los pasos de los manuales sobre el tema que prosperaron en lengua vulgar tras el IV Concilio de Letrán. Tras invocar a la Trinidad (5), hace un repaso de sus faltas mediante los Diez Mandamientos, los Pe-

cados Capitales, las Obras de Misericordia y los Cinco Sentidos, en el que la voz íntima y personal no debe identificarse con la del canciller, sino con la de toda una época. A partir de la estrofa 191 inicia un recorrido por los males del Mundo, con atención a la Iglesia y después al gobierno de los pueblos. Evoca las riquezas del papado (197), el apego de los prelados a los bienes temporales (218), el concubinato eclesiástico («e nunca por tal fecho reciben escarmiento; / ca el su señor obispo ferido es de tal viento», 225) o la escasa preparación del clero rural (224). La decadencia eclesiástica se une a la degradación moral de los gobernantes, las artimañas de los mercaderes (306-307), de los letrados, o la avaricia de los oficiales regios. Esta descripción amarga de la sociedad va unida a un tono ascético-moral («Todas estas riquezas son niebla e rocío; / onras e orgullos e aqueste loco brío: / échase omne sano e amanece frío; / ca nuestra vida corre commo agua de río», 271), reflejo de la crisis de la sociedad («El mundo así está mal ordenado», 475d), aunque sus quejas no traslucen un afán de cambio, sino un deseo por recuperar los valores perdidos.

Los casos ilustrativos de los males de la sociedad de su tiempo culminan con una pieza, los «Fechos de palacio» (424-476), que destaca por su equilibrada construcción, agilidad en el empleo del discurso directo o en el recurso a giros coloquiales. Cuenta las desventuras de un caballero en la corte que pretende cobrar tres meses de salario para él y sus mesnadas por unos servicios prestados al rey, para lo que debe sobornar a los porteros, al privado, a los contadores para recurrir finalmente a un judío, es decir, a un marginado. Esta pieza, estructurada de forma unitaria pese a no indicar su solución, pudo influir en el título con el que se conoció la obra. A ello le siguen distintos bloques doctrinales en la línea tanto de los espejos de príncipes de origen oriental como de la tradición occidental, en concreto del *De regimine principum* de Egidio Romano, Gil de Roma (638), tamizados por la experiencia de quien ha vivido junto a la corte de cuatro monarcas castellanos.

El intermedio lírico está constituido por 16 composiciones, con ejemplos de zéjeles, «versetes compuestos a pares» (853c), pa-

reados con estribillo como las tres cánticas de loores dedicadas a la Virgen, o composiciones de arte mayor, un temprano cancionero de autor de temática religiosa, cuyos destinatarios son Dios, la Virgen y la Iglesia (los «deitados» del Cisma). Los últimos versos anuncian el comienzo de la tercera parte como una adaptación poética de los *Moralia in Job* de San Gregorio, cuyo referente no son exclusivamente los *Morales* del papa, un extenso comentario a los 42 capítulos del Libro de Job, sino también el mismo texto bíblico. El interés del canciller por esta materia rebasa su creación poética, pues se conserva un romanceamiento de los 35 libros del comentario papal al Libro, unas *Flores de los Morales de Job*, selección y traducción de algunos pasajes, y un *Libro del santo ome Job*; incluso en la primera parte del *Rimado* alude en varias ocasiones al santo (156, 390, 407, etc.). Cabe suponer que, tras sus dos cautiverios, el canciller se identificara con el dolor del inocente al que las riquezas no le sirven de nada, sin olvidar que la figura de Job constituye un *exemplum* para aprender a soportar con paciencia las desgracias. La espiritualidad del final de la obra podría venir favorecida por su retiro en el monasterio jerónimo de San Miguel del Monte, donde encontraría en los últimos años el sosiego y los materiales necesarios para trabajar sobre textos religiosos. Así, con el sermón del canciller se cierra un siglo y una forma de escribir poesía narrativa clerical que, a mediados del siglo xv, ya parecerá historia, como lo recuerda Santillana en su *Prohemio e carta*: «Entre nosotros usose primeramente el metro en asaz formas; así commo el *Libro de Alexandre*, *Los votos del pavón* e aún el *Libro del Arcipreste de Hita*, e aun d'esta guisa escribió Pero López de Ayala, el Viejo, un libro que fizo de las maneras del palacio e llamaron los *Rimos*» (p. 58).

2

LA CREACIÓN DE LA PROSA LITERARIA: DE ALFONSO X A DON JUAN MANUEL

La aparición de la prosa literaria en lengua castellana es el resultado de un largo proceso que —al igual que en otras literaturas— culmina cuando ya se han escrito importantes creaciones literarias en verso. Los mismos clérigos y letrados que usan la lengua romance para componer sus poemas narrativos se sirven del latín —lengua de cultura— para sus discursos prosísticos. Las razones para ello hay que buscarlas en la facilidad que ofrece el verso para transmitirse por cauces orales y llegar por tanto a un público ignorante o poco adiestrado en la lectura, frente a la dificultad inicial que supone enfrentarse a una creación en prosa sin los apoyos rítmicos y métricos. Los primeros pasos de la prosa castellana son muy tempranos, pero están muy lejos de poderse calificar como «prosa literaria». Su gestación supone la creación de un entramado lingüístico, útil para transmitir unas elementales informaciones jurídicas o religiosas que de usarse el latín dejarían fuera a un amplio sector de la población, como sucede con algunos textos legislativos o con los primeros tratados doctrinales. En la prehistoria de la prosa castellana no solo hay que contar con las traducciones del árabe, que permitirán captar unos conocimientos científicos en gran parte procedentes de la cultura oriental y afianzar la prosa para que pueda servir como medio articulador de un discurso narrativo, sino con las versiones bíblicas prealfonsíes, tanto las que siguen como modelo a la *Vulgata*, como las de la serie hebrea, por ejemplo la *Fazienda de Ultramar*.

Sin este valioso ejercicio previo sería imposible la madurez alcanzada por la lengua en tiempos de Alfonso X. Desde el siglo XVI se viene repitiendo la idea de que el rey Sabio, siendo todavía infante, habría decretado que los documentos públicos de los notarios reales se escribieran en castellano y no en latín. Esta afirmación pertenece más a la leyenda que a la realidad, lo que no impide que para él la lengua de su reino fuera el castellano, cuyo uso implicaba también la búsqueda de un público distinto y cobraba un especial significado dentro de su proyecto histórico y cultural. Asunto distinto es debatir si unas obras jurídicas o históricas entran en la categoría de literarias: la respuesta sería negativa si solo atendiéramos a los contenidos, por muy útiles que estos sean para documentar otros fenómenos literarios, como ocurre con la épica o los orígenes del teatro, pero hay que valorar sus técnicas constructivas, organizativas y elocutivas. La elaboración de un discurso cronístico implica saber «contar» y articular un relato, procesos imprescindibles para que pueda surgir de forma independiente la ficción narrativa en prosa.

Desaparecido el rey Sabio, la prosa postalfonsí toma nuevos rumbos que solo recientemente la crítica ha empezado a valorar. Esta nueva orientación vendría marcada por su sucesor, Sancho IV, necesitado de legitimar sus derechos dinásticos, y por su viuda, doña María de Molina (¿1264?-1321), dos veces regente. Contaría con el apoyo de los círculos culturales vinculados a la catedral de Toledo, entre los que destaca la figura de su arzobispo Gonzalo Pérez «Gudiel», quien ocupó el cargo desde 1280 hasta su muerte en 1299, y se ha considerado el personaje más influyente de su entorno; de su mano la administración del reino se pobló de eclesiásticos, como los «científicos sabios» que elaborarían los *Castigos*. En dicha sede se casó Sancho con María de Molina, fue coronado rey y sepultado con el hábito franciscano, mostrando así simbólicamente otro de los ejes de su política cultural. En la producción escrita durante este periodo se potencian los aspectos religiosos frente a la heterodoxia de la anterior etapa, resultado de la influencia cortesana de dominicos y franciscanos, como Juan Gil de Zamora

(h. 1241-h. 1318), y se imponen unos modelos más occidentales frente a la tendencia orientalizante del pasado. Los pactos de amistad firmados entre Sancho IV y Felipe el Hermoso en 1290 estrechan las relaciones entre la corte castellana y la francesa, un ambiente que explica la compilación de la *Gran conquista de Ultramar* o la traducción del *Libro del tesoro* de Brunetto Latini. Las características de las «empresas artísticas» patrocinadas por el monarca, estudiadas por Gutiérrez Baños, son extrapolables a su labor literaria: preferencia por la corriente toledana, ferviente devoción religiosa, en especial mariana y jacobea, aprecio por las órdenes mendicantes, sobre todo por los franciscanos, y reducida penetración del mudejarismo a favor de la tradición occidental.

La prosa de don Juan Manuel representa la culminación de un proceso que había cobrado un gran impulso en la etapa alfonsí y había continuado en el periodo de Sancho IV. Inicia su producción a la sombra de su tío Alfonso X, al que sigue para su obra histórica y cinegética, pero su pensamiento literario se aproxima más al orden cultural instaurado por su primo Sancho IV, proseguido después por la reina-madre durante las minorías de Fernando IV y de Alfonso XI. Formalmente el modelo organizativo del *Lucidario* y, sobre todo, de los *Castigos* inspira al que recorre gran parte de su producción, desde el *Libro del cavallero e del escudero* hasta el *Libro infinido*, e ideológicamente su defensa del discurso nobiliario o su concepción del saber, ajustada a la ortodoxia religiosa, implican una asimilación de los valores defendidos por el llamado «molinismo». Su obra, más reducida y personal que la de su tío, alcanza la categoría de prosa artística al margen de la corte, cuando se refugia en la escritura tras su distanciamiento de Alfonso XI en 1327. La progresión que se percibe desde la *Crónica abreviada* hasta *El conde Lucanor* muestra el proceso de adquisición de un estilo propio, en el que logra la adecuación al castellano de algunos principios utilizados en la literatura escolástica latina, pero sin desdeñar algunos recursos más cercanos a la oralidad, en especial en *El conde Lucanor* y el *Libro de las tres razones*. El amplio caudal de textos conservados de este periodo exigiría mucho más espacio del que aquí puede de-

dicársele, ahora con detallado análisis en la excelente *Historia de la prosa* de Fernando Gómez Redondo.

ALFONSO X EL SABIO: LA «ESTORIA» COMO RELATO

Siguiendo una línea que contaba con ilustres precedentes, el monarca, que ocupó el trono entre 1252 y 1284, se propuso unir el poder político con las letras y consiguió encarnar el ideal de gobernante ilustrado, culminando así la estela incipiente de otros reyes anteriores, iniciada ya con Alfonso VIII de Castilla (1158-1214). Del escritorio alfonsí surgieron gracias a su patrocinio gran cantidad de obras, aunque en unos casos son fieles traducciones de manuscritos árabes, en otros serían concebidas directamente por él, como sucede con las jurídicas (*Fuero real*, *Espéculo*, *Partidas* y *Setenario*) o poéticas (*Cantigas de Santa María*, de las que trataremos más adelante) y con sus dos grandes empresas históricas: una de ámbito nacional, la *Estoria de España*, y otra universal, la *General estoria*. El proyecto suponía una gran novedad frente a la historiografía preexistente, al superar a las obras latinas escritas pocos años antes por Lucas de Tuy (*Chronicon Mundi*, 1236) y Rodrigo Jiménez de Rada (*De rebus Hispaniae*, 1243) no solo por el cambio lingüístico (del latín al castellano) sino también por su visión más integradora. En cuanto a las crónicas históricas escritas con anterioridad en romance, como los *Anales toledanos*, las *Crónicas navarras* o el *Liber Regum*, se caracterizaban por la brevedad y el esquematismo con el que disponían los hechos y por su concepción mucho más restringida.

Como ya hemos comentado, la literatura medieval hispánica se distingue por la escasez de sus manuscritos, que ha obligado a suponer la existencia de numerosas obras perdidas y a tener que reconstruir las conservadas a partir de los reducidos testimonios hoy al alcance. El panorama es totalmente diferente cuando se aborda la historiografía. Bibliotecas y archivos atesoran una selva de manuscritos, en gran parte todavía inéditos, lo que obligaría a replan-

tearse también la consideración que tuvo durante siglos el género. De las dos obras alfonsíes se conservan tanto códices procedentes directamente del *scriptorium* regio como ajenos a él y posteriores. Esto ha dificultado en grado sumo su estudio hasta el punto de que las partes tercera, cuarta y quinta de la *General estoria* no estuvieron al alcance de los lectores hasta 2009, fecha en la que se editó íntegramente por vez primera. La *Estoria de España* fue mejor conocida desde comienzos del siglo pasado gracias a su edición parcial, que Menéndez Pidal tituló *Primera Crónica General de España*, coincidente con lo que hoy se considera *Versión primitiva*. Ahora bien, los difíciles problemas de tradición textual y la diversidad de versiones hacen que los numerosos trabajos publicados, aun siendo muchos de ellos fundamentales, deban considerarse provisionales y examinarse en un futuro a la luz de los textos completos. Por otra parte, la existencia de numerosos testimonios, que reflejan grados de elaboración del material muy diverso, facilita adentrarse en el arduo problema de «cómo trabajaban las escuelas alfonsíes», como ha realizado Diego Catalán, aunque las conclusiones acerca de los pasos seguidos en estos talleres también estén sometidas a revisión.

Alfonso X comenzaría su proyecto historiográfico en torno a 1270 con la idea de redactar una *Estoria de España* que abarcara «desde el tiempo de Noé fasta este nuestro» (*PCG*, p. 4b). Se conserva una redacción completa, que finaliza en el reinado del rey leonés Vermudo III, a la que se conoce como *Versión primitiva*; años después, entre 1282-1284, el rey Sabio, en circunstancias políticas y personales muy penosas por la sublevación de su hijo Sancho, emprendió una revisión del texto, conocida como *Versión crítica*, que dejó inconclusa a su muerte. Tampoco la *General estoria*, cuyo trabajo se inició poco después de comenzada la historia particular de España, se finalizó de acuerdo con el programa anunciado en el prólogo, en el que pretendía «poner todos los fechos señalados tan bien de las estorias de la Biblia como de las otras grandes cosas que acaecieron por el mundo desde que fue començado fasta'l nuestro tiempo» (I, 1, 6). De la seis partes planeadas, solo conservamos cinco y unos folios de la sexta, interrumpiéndose el relato en

los padres de la Virgen María. Hasta hace pocos años se reiteraba que ambas obras se sucedieron en el tiempo: la historia nacional habría quedado incompleta, abandonada por el magno proyecto de una historia universal. La investigación realizada en los últimos tiempos sobre los materiales conservados, el análisis de sus fuentes y las convergencias o divergencias de los textos, han obligado a rectificar esta hipótesis y a suponer que los equipos alfonsíes trabajaron simultáneamente en las dos. El hallazgo de la *Versión crítica* ha permitido concluir a Inés Fernández-Ordóñez que Alfonso X no abandona la escritura de la *Estoria de España* sino que solo la interrumpe durante siete años, posiblemente para volcar sus esfuerzos en el otro proyecto. Gracias también a estos estudios cada vez se conoce mejor cómo se organizarían las distintas secciones y cuál sería el proceso de composición, aunque se ignoren los nombres de sus numerosísimos colaboradores, entre los que figurarían traductores («trasladadores»), principalmente del latín y del árabe, compiladores («ayuntadores»), comentaristas («esplanadores»), correctores («emendadores»), glosadores, capituladores, etc.

Los prólogos a las obras científicas nos informan sobre el reparto de tareas que no sería muy diferente para las obras históricas. Las primeras etapas implicaban localizar y reunir (en una acepción más general, «ayuntar») los materiales bibliográficos, pidiéndolos en préstamo si era necesario, como nos consta que se hizo en algunas ocasiones. Se conservan unas cartas firmadas en 1270 por el rey, en las que reconoce haberse llevado unos libros del monasterio de Albelda y del convento de Santa María de Nájera. Los «trasladadores» se encargarían de realizar traducciones íntegras de estas obras, aunque en muchos casos solo se usaran parcialmente. Entre las numerosísimas fuentes manejadas, algunas serían útiles para ambos proyectos, como la *Historia romana* de Pablo Diácono, las crónicas del Toledano y el Tudense, los cánones de Eusebio o algunas historias árabes, aunque no se utilizaran de la misma forma, abreviándolas en la *Estoria de España* y empleándolas de manera más extensa en la *General estoria*. La ausencia de testimonios previos, o su desconocimiento, obligaría también a que unos expertos redactaran otras mu-

chas secciones. En otros casos sería necesario confrontar las versiones divergentes de un mismo acontecimiento y priorizar la información, prefiriendo las versiones escritas antes que las tradiciones orales, entre las que entrarían los cantares o leyendas épicas; esta labor de fijación textual podía ser la consignada a los «emendadores». Los materiales pasaban por distintas fases de elaboración hasta que finalmente se ensamblaban e insertaban en el cañamazo, fragmentados en libros, capítulos y títulos, siguiendo los reinos y años de reinado («capituladores»), «porque los qui los leyeren que non tomen ende enojo por luengas razones» (I, 1, 525). Se trata en suma de seleccionar, organizar, armonizar y engarzar unos textos y disponerlos de un modo tal que resulten accesibles al lector, tareas que confluyen en la «compilación», cuyos mecanismos ya fueron explicados. Como coordinador y director de estos talleres sobresale la figura de Alfonso X, tal y como él se presenta en la *General estoria*: «Yo don Alfonso ... después que ove fecho ayuntar muchos escritos e muchas estorias de los fechos antiguos escogí d'ellos los más verdaderos e los mejores que y sope, e fiz ende fazer este libro» (I, 5-6). A ello se añade su deseo de pulir el estilo («enderezar» las razones «en el lenguage de Castiella», según sus palabras), consciente de que la lengua vulgar no contaba con los mismos recursos expresivos que el latín. Este afán de perfección caracteriza toda su obra, sometida siempre a una constante revisión.

La concepción historiográfica alfonsí implicaba atender a los pueblos que dominaron la tierra y a sus señores, siguiendo un orden cronológico o priorizándolos en función de su importancia. La *Estoria de España* arranca de Moisés y la población de Europa por los hijos de Jafet para seguir con los griegos, los «almujuces», secta que adoraba al sol, los cartagineses, los romanos y los bárbaros. Desde su perspectiva, la monarquía «goda» es la legítima heredera de los derechos al señorío del imperio, que confluyen en el reino castellano-leonés, por lo que solo trata de las otras dinastías reales hispánicas —navarra, aragonesa y portuguesa— cuando entroncan con la primera. Mucho más compleja es la organización de la historia universal, pues obligaba en cada momento a que los redacto-

res asignasen a un pueblo la primacia sobre los demás. Este honor recae en un principio sobre los hebreos, elegidos por Dios, lo que explica que la parte primera de la *General estoria* siga los *Libros del Antiguo Testamento*, para pasar después a los romanos. Los problemas surgidos ante la dificultad de armonizar de forma simultánea cronologías muy dispares y el afán de exhaustividad conducen el discurso hacia una constante digresión.

Ambas se rigen por un sistema «analístico-señorial», es decir, los relatos se ordenan según los años y los «señoríos». Hay un narrador omnisciente que los va articulando, abreviando lo que considera ajeno («del regnado del rey don Alfonso non fallamos ninguna cosa que de contar sea que a la estoria pertenesca»), remitiendo a lo anterior («assí como dixiemos ante d'esto»), o anunciando lo venidero («assí como lo contaremos adelante») y que con frecuencia interrumpe la materia tratada para después volver a ella, como sucede en la *Estoria de España* entre los capítulos 594 y 595 («Mas agora dexamos aquí de fablar d'esto, ca bien podremos y tornar después, et contaremos del desacuerdo que ovo entre los del linage de Mahomat, el propheta de los moros»). Estas fórmulas que ayudan a estructurar la materia argumental y a distribuirla en las distintas unidades organizativas influirán en la prosa de ficción y, sobre todo, en la caballeresca. Las restricciones impuestas por el límite territorial en la primera obra se oponen en la *General estoria* al deseo de contarlo y explicarlo, de la manera más ordenada y clara posible, como indica metafóricamente en esta interesante cita en la que equipara «leer y oír» como ámbitos de recepción:

> Como esclarece el aer ['aire'] sin nuve cuando viene la luz clara e parecen las cosas cadauna cual es e las coñoce omne por y, y assí cuando la materia e la razón del libro es bien departida en el comienço parecen e entiéndense muy mejor todas las razones e las cosas de que fabla el libro del comienço fasta cabo, e an mayor sabor por ende los que leen por él e los que l'oyen, pues que l'entienden. E por ende nós queremos departir aquí primero la materia d'este libro (I, 2, 857).

Sin embargo, son tantos los hechos narrados y los espacios abarcados que el sistema analístico se ve con frecuencia desbordado. Para evitar interrumpir la relación de un «fecho» considerado muy significativo se crean las «estorias unadas», es decir unidades no fragmentadas, porque «la estoria se entiende muy mejor por ello yendo toda unada como es una»; estos relatos continuados reflejan mucho mejor la capacidad narradora del cronista.

El origen de su variado contenido no hay que buscarlo en ninguna singularidad de la producción alfonsí sino más bien en el abismo que separa nuestra concepción sobre la historiografía de lo que se entendía en el pasado. En general, quedaba restringida a los sucesos notables, dignos de memoria, cuya importancia radicaba en sus actores, centrada sobre todo en los acontecimientos bélicos. Se preocupaba especialmente por la cronología y por la concordancia, jerarquía y *auctoritas* de sus fuentes. No se hacía a partir de documentos sino a partir de otras historias antiguas, relatos escritos o tradiciones orales, tanto en prosa como en verso —en gran parte en latín y en árabe, pero también en otras lenguas vulgares—, ya que cualquier manifestación literaria que narrara un suceso podía tenerse en consideración. Los cronistas latinos ya mencionaban noticias procedentes de tradiciones legendarias, pero la novedad de las compilaciones alfonsíes es el espacio que se les concede. En la *Estoria de España* se incorporan prosificados cantares de gesta o leyendas épicas y en la *General estoria* tienen cabida episodios procedentes de las *Metamorfosis* y las *Heroidas* de Ovidio, la historia de Tebas retomada del *Roman de Thèbes* francés, las peripecias de Ulises o las gestas de Alejandro Magno, sin atender a su veracidad. A su vez todos estos ingredientes se someten a un proceso de reelaboración, o mejor dicho de «literaturización», que implica a veces dramatizarlos, añadir anécdotas, etc., todavía más acentuado en textos posteriores, como la *Crónica fragmentaria* o la *Crónica de Castilla*. Para valorar la labor desempeñada por los redactores alfonsíes sería necesario identificar pormenorizadamente todos los textos que les sirvieron de base, una tarea que roza lo imposible, en especial en el caso de la *General estoria*, sobre todo si tenemos en

cuenta que contarían en ocasiones con manuscritos glosados hoy perdidos. Los trabajos emprendidos sobre aspectos parciales concluyen que la mayor o menor fidelidad al modelo depende del tipo de fuente, que podía trasvasarse de un modo literal, como sucede con la *Historia de Preliis* traducida casi palabra por palabra en la *Estoria de Alexandre*, incluida en la cuarta parte de la *General estoria*, o amplificarse sistemáticamente, como sucede con la leyenda tebana en relación a su modelo francés (*Histoire ancienne jusqu'a César*).

Un caso singular por la andadura retórica muy elaborada de la prosa son aquellos pasajes que remontan a las *Heroidas* de Ovidio, también llamadas por Alfonso X *Libro de las dueñas*. El modelo es un conjunto de cartas compuestas en dísticos elegíacos y atribuidas a las grandes amantes de la historia o de la leyenda, mediante las cuales tratan de retener al amado o conmoverlo para que regrese, como hace Dido con Eneas, Medea con Jasón o Fedra con Hipólito. Su incorporación parcial a la obra historiográfica alfonsí supone la primera traducción al castellano de estas epístolas heroico-amorosas. Para destacar la novedad del proyecto —en consonancia con la importancia de Ovidio en las corrientes poéticas europeas— basta con recordar que hará falta esperar al siglo XV para encontrar una traducción completa de las *Heroidas*, el *Bursario* de Juan Rodríguez del Padrón, aunque en las últimas décadas del XIV ya fueran vertidas al catalán por Guillem Nicolau. En total son once cartas, una en la *Estoria de España* y el resto en la *General estoria*, una desproporción nada extraña, pues el contenido amoroso de las epistolas no encajaba muy bien con la crónica nacional, mucho más escueta que la universal.

Dido se integra en la *Estoria de España* como fundadora de Cartagena, y por eso los capítulos 57 a 59 recogen la historia de sus trágicos amores con Eneas, a partir de la *Historia de los romanos* del Toledano y, sobre todo, de las *Heroidas* (VII), modelo para la carta que dirige a su amado para tratar de retenerlo. La posibilidad de cotejar distintos manuscritos, así como las fuentes latinas, permitió a Olga Tudorica Impey descubrir cómo en los borradores abunda-

ban las repeticiones, términos más confusos y prosaicos, las coordinadas con la conjunción copulativa «e», mientras que en la versión del escritorio alfonsí se han ido puliendo mediante un despliegue de recursos retóricos. Estas correcciones manifiestan el afán perfeccionista del rey, del que dan buena cuenta los innumerables manuscritos y cuadernos de trabajo conservados. El hecho de que este episodio se incluya al comienzo, entre la parte más personal que el rey revisaría, permite atribuirle la supervisión estilística hasta crear una prosa artística que alcanza tonalidades líricas, con frases simétricas, bimembres o trimembres, y un ritmo que parece adaptar el registro poético a la prosa historiográfica, como puede reflejarlo este párrafo:

> ¿Cuándo fallarás muger que te ame tanto cuemo yo, que muero por ti? Ca assí me quema el corazón el tu amor cuemo quema el fuego las cosas en que tañe la piedra sufre ['azufre'], de guisa que non queda ['deja'] de dia ni de noche de traer ante mí la tu semejanza, y en esto es siempre mi cuidado ... Et tal eres tú contra mí, que si yo loca non fuesse, non te devía amar, pues que tan grand mal me quieres. Mas d'otra guisa me contece: que cuanto tú más de mal me quieres, tanto t'amo yo más, e como quier que me querello a ti mismo de la deslealtad que feziste, nunca por esso contra ti mengua mi amor, ante crece cada día más (40b).

Los desvíos del texto cronístico alfonsí respecto a Ovidio son muy numerosos y afectan no solo al estilo sino a la parcial reescritura del contenido para borrar el erotismo del original, haciendo de Eneas el marido y no el amante de Dido.

De signo contrario es la carta de Penélope a Ulises incorporada en la tercera parte de la *General estoria* (III, 1, 253-258), en la que la prosa sigue el mismo ritmo de estructuras bimembres y recrea escenas de gran plasticidad como aquella en la que las mujeres jóvenes escuchan arrobadas los relatos de sus maridos que han regresado de la guerra:

> E lievan las dueñas mancebas dones y ofrendas por sus maridos que les vinieron, y estanles ellos contando sus andanzas y cómo vencién a los troyanos, y maravillábanse los buenos viejos d'ello y las nobles doncellas que son espantadizas de natura otrosí. Y están las mugeres como colgadas catando a las bocas a sus maridos cuando lo cuentan. E algunos d'ellos pues que han comido muestran en la mesa las fuertes batallas que ovieron y pintaron en ella todos los muros de Troya con un poco de vino trayéndolo con el dedo.

En este caso no hacía faltar cambiar el contenido, ya que también en las *Heroidas* (I) Penélope es el modelo de esposa casta y fiel, sino incrementarlo hasta convertirlo en un perfecto ejemplo de virtud. Frente al texto latino en el castellano Penélope menciona reiteradas veces los lazos que le unen a Ulises, con expresiones como «mi señor» o «mi buen marido», reafirma su castidad ante los numerosos pretendientes y los deseos de su padre para que se case («siempre seré muger de Ulixes, y tal salliré d'este mundo») y proclama su inferioridad («Y otrosí yo seyendo muger y sin fuerça, como te he dicho y sabes tú que es nuestra natura»). La breve despedida del texto latino (*Certe ego, quae fueram te discente, puella, / Protinus ut venias, facta videbur anus*. «Y es cierto, que yo, que al marcharte tú era una muchacha, por pronto que vuelvas, pareceré una anciana») se amplifica en unas líneas en las que su preocupación por los estragos causados por el paso del tiempo en su cuerpo se convierte en un alegato acerca de la fidelidad matrimonial:

> Otrosí te embio dezir de mí, ca yo a quien tú dexeste donzella cuando te fueste, así como tú sabes, maguer que luego agora te vengas semejarte á que de otra edad soy ya fecha, porque me non debes tú por eso desdeñar ni despreciar, ca seyendo yo tan niña como tú me dexeste y pudiera casar después mucho altamente non lo quise fazer nin lo precié ninguna cosa apart de ti nin del tu amor, y cuidando en ti y en la tu salud só yo tal cual querria que me vieses, y siquiera luego me muriese, lo que será muy aina ['pronto'] si non vienes.

El interés de estas dos obras va mucho más allá del que correspondería al estudioso de la historiografía medieval. Lejos de ser un elenco de reyes o príncipes las historias alfonsíes configuran una poética del relato histórico que continuará vigente, con diferentes cambios, a lo largo de toda la Edad Media, y servirán también para construir otras narraciones en prosa de contenido no historiográfico. La evolución de las crónicas postalfonsíes desde el siglo XIII al XIV, implicó un proceso en el que se acrecentaron sus componentes más literarios y se emplearon sus fuentes con mayor libertad, en un nuevo arte de historiar, según D. Catalán, menos riguroso, pero más retórico, vivo y dramático.

LA LITERATURA SAPIENCIAL EN SENTENCIAS, CATECISMOS Y CUENTOS

Desde finales del reinado de Fernando III (1217-1252) y, sobre todo, durante el gobierno de Alfonso X (1252-1284) comienzan a difundirse en castellano numerosas obras de carácter sapiencial, en las que se transmiten normas de conducta aplicadas a la vida cotidiana y en las que el eje central es el saber y su importancia en la vida humana. Estas enseñanzas se transmiten mediante formas breves, bien sea dichos de hombres sabios, como en el *Libro de los buenos proverbios*, la *Poridat de poridades* o en los *Bocados de oro*, concisos intercambios de preguntas y respuestas, como la *Historia de la doncella Teodor*, el *Filósofo Segundo* o el *infante Epito*, o colecciones de cuentos, como el *Calila e Dimna* y el *Sendebar*. Pese a que se trate de géneros distintos, habitualmente estudiados en apartados diferentes, comparten muchos rasgos en común, desde su remoto origen oriental, directo en unos casos o indirecto en otros, hasta su contenido sapiencial, presentado con mayor o menor grado de ficcionalidad, lo que implicaría también un diverso nivel de accesibilidad. El predominio de breves dichos o sentencias comporta una abstracción conceptual que aleja estas obras de un lector más ignorante, al que parece necesario aleccionar con claros ejem-

plos, como bien sabía don Juan Manuel. La presencia de estas obras copiadas juntas en los mismos códices, como ocurre en el manuscrito 1763 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, o formando parte de las mismas bibliotecas regias o nobiliarias implica que, al menos en el siglo XV, se percibían sus afinidades. Una relación que se estrecha todavía más en el caso de la *Historia de la Doncella Teodor*, presentada en cuatro de los cinco testimonios conocidos como último capítulo de *Bocados de oro*.

Los numerosos problemas que plantean las colecciones de sentencias, todavía no resueltos, nos impiden datarlas con exactitud, aunque el interés por el género se iniciaría durante el reinado de Fernando III (1217-1252). Desde la propia corte se impulsará la traducción de este tipo de obras procedentes de originales árabes, como el *Libro de los buenos proverbios*, la *Poridat de las poridades* o los *Bocados de oro*, ya mencionados, inicio de una moda que se refleja en otras colecciones hispanas, como el *Libro de los doze sabios*, las *Flores de filosofía*, el *Libro de los cien capítulos* o el *Libro del consejo e de los consejeros*. Es posible que alguna de ellas, como es el caso de las *Flores*, sea una selección, o mejor dicho una compilación, de dichos extraídos de obras árabes con escasa elaboración, pero otras muestran ya una mayor independencia respecto a sus modelos, y parecen responder a los intereses ideológicos y propagandísticos de las cortes castellanas, pese a que no haya siempre unanimidad en los críticos a la hora de su datación.

Las compilaciones hispanas traslucen claramente las luchas por el poder en la España del siglo XIII y ensalzan la figura del rey, como ocurre en el *Libro de los cien capítulos*, donde se advierte contra los peligros que supone la superioridad de los vasallos y se insiste en la obediencia debida al monarca («Los que son obedientes a su rey son seguros de non aver bullicio en su regno, e de non crecer entr'ellos cosa por que se aya a desfazer su comunidat, e por que non ayan a salir de regla nin de derecho. Dios á dado poder a los reyes e á dado a nós por deudo e por ley que los obedezcamos, e que nos guiemos por ellos, e que seamos pagados de lo que tovieren por bien», p. 78). El *Libro de los doze sabios* también habría sido compuesto para fortalecer

el poder real. Aunque sigue las pautas orientales del «ayuntamiento» o reunión de sabios, pudo muy bien ser redactado por algún consejero de la corte de Fernando III hacia 1237, al menos en su núcleo primitivo, amplificado con posterioridad hacia 1255, en tiempos de Alfonso X cuando hubo «grandes discordias por algunos de los infantes sus hermanos e de los ricos omnes de Castilla e de León, faziéndose ellos todos contra este rey» (p. 72). Cada sabio tiene que recitar un dicho digno de ser grabado en oro en la sepultura del rey santo en un claro recuerdo del legendario tema de la tumba de oro de Alejandro Magno. El resultado será un temprano ejemplo de simbiosis literaria de la tradición oriental con la occidental. Por el contrario, el *Libro del consejo e de los consejeros* pudo ser escrito por algún clérigo de la corte de Sancho IV, como un medio de afianzar el poder real, cuestionado tras la polémica sucesoria, aunque su datación no es segura y podría retrasarse. A diferencia de otras colecciones, responde a un tema particular al cual está sujeta la coordinación de sus materias, las virtudes del consejo, y su fuente principal, más allá de la propia literatura de sentencias, se halla en la tradición occidental y en concreto en los tratados morales de Albertano de Brescia. Con independencia de su origen gozaron pronto de una amplia popularidad dentro de la Península y se trasvasaron o utilizaron en múltiples textos. Don Juan Manuel tendría a su alcance la traducción de los *Bocados de oro*, que circulaba por el escritorio de Alfonso X y pudo inspirarse en ella para las partes II, III y IV de *El conde Lucanor*, aunque colecciones similares eran también usadas en los ambientes escolares. Las *Flores de filosofía*, adaptadas y reordenadas, se integran en el *Libro del cavallero Zifar*, en el apartado correspondiente a los «Castigos del rey de Mentón», al igual que pasan parcialmente a otras recopilaciones cristianas de dichos y Gutierre Díaz de Games se serviría de algún compendio análogo, o de varios, para componer el adoctrinamiento de Pero Niño en el *Victorial*.

Junto a estas obras se difunden también en la Península otras, como la *Historia de la doncella Teodor*, la *Historia del filósofo Segundo* o el *Diálogo entre Adriano y Epicteto*, que integran un contenido similar dentro de una débil estructura narrativa a modo de marco.

Coinciden las tres en presentar un prólogo más o menos novelesco que sirve de soporte al contenido sapiencial articulado sobre la base de preguntas y concisas respuestas fáciles de memorizar, a modo de las disputas académicas medievales. La tensión se fundamenta, sin embargo, por el enfrentamiento entre un personaje aparentemente inferior —mujer, esclava, joven, etc.—, y otro superior en poder, edad o en sabiduría, al que derrota o humilla. Las semejanzas de su organización originaron continuadas contaminaciones e interrelaciones en los manuscritos y posteriores impresos, en los que las adivinanzas que resuelve Teodor pasan al diálogo entre Adriano y Epicteto y viceversa. La más popular de las tres obras fue, sin duda, la *Historia de la doncella Teodor*, conservada en cinco manuscritos y más de cuarenta impresos, tanto en castellano como en portugués, que explican la atracción que ejerció sobre los lectores hasta bien entrado el siglo XIX, sirviendo incluso de inspiración a una comedia de enredo de Lope de Vega. Se supone que llegaría a España a través de los árabes y que se traduciría al castellano en el siglo XIII; al menos la lengua de sus manuscritos se relaciona estrechamente con la de la época alfonsí, pero no sabemos cuándo, cómo ni dónde se llevó a cabo ni se ha conservado tampoco la versión que serviría de modelo (→ 18; 67).

La literatura sapiencial también se puede volcar en moldes de ficción, al hacer que los protagonistas de los cuentos ejemplifiquen con su conducta los modelos que deben seguirse o evitarse. Esta tradición se difunde en la Península a partir del siglo XIII con obras cuyos precedentes remontan al mundo oriental, como el *Calila e Dimna*, el *Sendebar* o el *Barlaam e Josafat*, aunque no siempre las versiones conservadas deriven directamente de textos árabes, como ocurre con esta última colección, de origen hindú pero traducida al castellano a partir de originales latinos. Hacia 1251, siendo todavía infante, el futuro Alfonso X patrocina la traducción del *Calila e Dimna*, reelaboración de una vieja colección de cuentos hindú, el *Panchatantra*, compuesta alrededor del 300 d. C., que en su andadura a través de Persia, Siria y el mundo árabe se había ido ampliando, mientras los rasgos más marcados del politeísmo habían

sido eliminados al incorporarse a los nuevos contextos religiosos y culturales. Ibn al-Muqaffa', autor en el siglo VIII de la versión árabe de la que depende el texto alfonsí, añadió un nuevo prólogo en el que apunta hacia un público joven, al que es necesario enseñar por medios amenos («por juglaría»), y un nuevo capítulo, el cuarto, para que el traidor no quede impune. La versión castellana medieval, sin cambios ni adiciones relevantes, supone una experiencia literaria que enseñará unos nuevos modos de contar y de organizar los relatos, cuyas huellas se descubren directa o indirectamente en los *Castigos del rey don Sancho IV*, el *Zifar* o *El conde Lucanor*, lo que no impide que sus autores se sirvan solo parcialmente de estas novedades para adaptarlas a sus propósitos.

Desde el punto de vista de la organización, el *Calila* comporta un modelo completamente diferente al de las recopilaciones de cuentos promovidas por la Iglesia —los ejemplarios—, organizadas según criterios alfabéticos o temáticos. Sus dieciséis capítulos se inician con un marco dialogado, más o menos extenso, en el que conversan un rey y su filósofo. Pese a que su presencia no está motivada en la traducción castellana —debido a defectos de transmisión—, gracias a otras versiones sabemos que el monarca ha ido rectificando sus injustas costumbres de gobierno tras atender los consejos de su filósofo y que ahora desea seguir aprendiendo en práctica política. El rey plantea un tema y el consejero le responde con una historia, como ocurre en el inicio del capítulo 6:

> Dixo el rey al filósofo: —Ya entendí este enxenplo. Dame agora enxenplo del omne que se engaña en el enemigo que le muestra lealtad et amor.
>
> Dixo el filósofo al rey. —El omne que es engañado por su enemigo, maguer que le muestre grand omildat et grand amor et grand lealtad, si se segura ['confía'] en él, contescerle a lo que contesció a los búhos et a los cuervos (p. 224).

El rey suele abrir el cuento aludiendo a la historia anterior, aunque de una manera muchas veces mecánica («ya oí este enxem-

plo»), sin que se aprecie una asimilación de las enseñanzas recibidas. A sus preguntas, el consejero responde primero de un modo general, para después particularizar aludiendo a un caso concreto, haciendo más extenso su discurso cuando incide directamente en los deberes del buen gobernante. La conclusión final no sigue un modelo único. En algunas ocasiones, la pareja reaparece al terminar el capítulo y en ese caso la voz del filósofo trata de nuevo de aplicar la historia ya narrada a la pregunta inicial ampliando la moralización a los posibles lectores, y en otras, es el mismo rey quien toma la palabra para extraer algunas conclusiones de lo escuchado:

> Et yo señor, dixo el filósofo, non te di este enxemplo salvo porque sepas que el necio no se dexa de fazer mal ... (p. 302).

> Dixo el rey al filósofo: —Ya oí lo que fizo Digna ... Pues dime agora cuál fue su escusación ... (p. 178).

La despersonalización de los dialogantes es extrema: ignoramos su nombre o su edad, desconocemos el país en el que viven, el espacio en el que hablan y el tiempo en el que se entabla su conversación. Tampoco podemos averiguar algunos datos a través de las preguntas del rey, ya que no plantea problemas personales sino generales, relacionados con la convivencia humana o la práctica política, con temas como los consejeros traidores, los buenos amigos, los falsos, el peligro de una acción apresurada, etc. Nunca se intercambian los papeles, pues cada uno tiene una función en el marco: el rey se preocupa por conocer al ser humano para gobernar mejor y el consejero asume el papel del sabio, capaz de transmitir sus conocimientos por medios agradables para facilitar su comprensión. Las palabras del filósofo al cerrar el último capítulo dan por concluido el proceso de aprendizaje («ca en ti es acabado el saber»).

Cada capítulo, con la excepción del cuarto, constituye una historia distinta e independiente, que a su vez puede servir de marco para otros cuentos insertados. El mecanismo, que alcanza diversos grados de complejidad, se pone en marcha siempre que un perso-

naje de algún cuento decide convertirse a su vez en narrador de otro para aleccionar de nuevo mediante una historia a su receptor. Este proceso, conocido a veces por la crítica como la «caja china» o las «muñecas rusas», no difiere en realidad mucho del anterior. Simplemente reafirma lo que es una tendencia de la narrativa oriental que dejará su huella en la literatura occidental: el procedimiento preferido para insertar un cuento consiste en atribuir el acto de contar a un narrador ficticio; de esa manera el relato forma parte de un discurso en estilo directo dirigido a un destinatario expreso que escucha. Este receptor debería, aunque no siempre ocurre así, extraer buen provecho de las enseñanzas recibidas y rectificar si es preciso su comportamiento. A diferencia de lo que sucede en el marco dialogado donde el filósofo cuenta para enseñar, los personajes de sus relatos lo hacen habitualmente para convencer a otro de sus errores.

Desde su más remoto origen, el *Calila e Dimna*, al igual que el *Sendebar*, ha estado vinculado al género de los «espejos de príncipes», ya que una parte de sus historias se centran en las artes de gobierno y advierten contra los peligros del mundo cortesano; de ahí el interés de infantes o monarcas, sea Alfonso X o su hermano don Fadrique, por su transmisión. La narración principal del *Calila e Dimna* (capítulo 3), que da nombre a la colección, gira en torno a una intriga política desarrollada en dos tiempos simétricos, pero de signo contrario: en el primero se trata el ascenso de un ambicioso chacal desde una categoría inferior hasta el puesto de consejero real. El procedimiento escogido para acceder a la corte será el origen de su desgracia, ya que se verá suplantado por otro animal, el buey. En el segundo tiempo, el chacal tratará de recuperar su posición de privilegio y para ello no dudará en sembrar la discordia entre el león, símbolo del rey, y el buey hasta que el primero mate al segundo, una conducta que el traductor árabe no quiso dejar impune, añadiendo un capítulo con el proceso judicial del traidor. Las citas y testimonios de inventarios nos indican cómo la obra siguió interesando en ámbitos regios y nobiliarios, aunque amplió su círculo de recepción al imprimirse una nueva traducción, ahora

procedente del latín, titulada *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (Zaragoza, Pablo Hurus, 1493), en la que grabados y sentencias orientaban al lector hacia el contenido moral y edificante. Sin embargo, en el siglo XVII recuperó parcialmente su entidad como lectura de gobernantes gracias a una versión de un original turco, el *Espejo político y moral para príncipes* (Domingo García y Morrás, Madrid, 1654 y Joseph Fernández de Buendía, Madrid, 1658), que no llegó a publicarse íntegra.

Los escasos datos que conocemos sobre la primitiva traducción castellana del *Sendebar* proceden de su breve y deturpado prólogo, en el que se lee: «el infante don Fadrique, fijo del muy noble aventurado e muy noble rey don Fernando, e de la muy santa reina, conplida de todo bien, doña Beatriz», mandó traducir el libro «en noventa e un años» (p. 63). La identificación de don Fadrique con el personaje histórico, hijo de Fernando III el Santo, y hermano del rey Sabio, lleva también a concluir que la fecha aludida es el año 1291 de la Era Hispánica, equivalente al 1253, según el cómputo cristiano. No conservamos ninguna otra traducción más de este infante al que su hermano mandó matar en 1277, acusándole de intento de rebelión; solo sabemos que pasó largas temporadas en Sevilla, tras la reconquista de esta ciudad, y posiblemente allí intentara promover un mecenazgo cultural similar al emprendido por el rey Sabio.

Los lectores de esta obrita descubrirían por vez primera en castellano un modelo perfecto de lo que la crítica formalista denominó siglos después «narración enmarcada». El relato se inicia en una remota y exótica corte con los problemas planteados por la ausencia de un heredero, pero la atmósfera nos transporta desde las primeras líneas a un mundo donde el cuento puede cambiar el curso de la vida. La alegría por el nacimiento del príncipe pronto se verá empañada por los extraños avisos del horóscopo que se cumplirán inexorablemente cuando el joven tenga veinte años. Una concubina real lo acusará falsamente de haberla forzado por lo que el monarca mandará matar a su propio hijo, si bien la ejecución será aplazada por la intervención de siete consejeros que tratarán con

sus dos narraciones diarias de modificar la decisión regia. Sin embargo, en los intervalos se presenta de nuevo la malvada mujer, quien narrará a su vez un cuento para restablecer el equilibrio. El rey escucha a unos y a otros y va modificando alternadamente su sentencia hasta que, transcurridos siete días en los que el propio infante ha debido de guardar silencio por un conjuro astral, él mismo puede aclarar la situación y lo hace también por medio de cuentos, mostrando de esa manera que los esfuerzos de sus preceptores no fueron baldíos.

La historia principal ilustra acerca de los peligros de la corte y la importancia de que los reyes sepan rodearse de sabios y leales consejeros. A su vez el cuento es una fórmula adecuada para transmitir de un modo didáctico la sabiduría práctica y ejemplificar así los consejos contra los falsos amigos, los malos consejeros y las traidoras mujeres, e insistir en la necesidad de guiarse por la prudencia y no por los vanos sueños, normas de conducta útiles para todos, pero muy en especial para los gobernantes. Alejada ya de su contexto original, esta colección también puede servir de ejemplo de cómo unos nuevos ámbitos de recepción propician la variabilidad genérica. Baste con recordar cómo pudo integrarse en la corriente homilética, en gran parte debido a su misoginia, y en las sucesivas traducciones castellanas asimilarse a las nuevas formas breves romances, como da indicio de ello el título que Diego de Cañizares, o el copista, dio a su versión realizada a mediados del siglo xv a partir de una versión latina —*Novella*—, o sobrevivir como ficción popular en un nuevo soporte material —los pliegos— cada vez más precario. El *Sendebar*, al igual que el *Calila*, mostró así su capacidad de adaptación a nuevos ámbitos de recepción, favorecida en este caso por su brevedad y por una estructura que posibilitaba el intercambio de sus cuentos por nuevas narraciones.

Las coincidencias entre la historia principal del *Sendebar* y la del *Barlaam e Josafat* apuntan a un lejano origen común. De nuevo la preocupación por la falta de un heredero y la posterior alegría con su nacimiento se enturbiará cuando uno de los astrólogos de una corte pagana anuncie que el recién nacido se hará cristiano.

Vanos resultan también los esfuerzos del rey por aislar a su hijo de toda influencia perniciosa, ya que no logrará evitar que un ermitaño, disfrazado de mercader, lo adoctrine por medio de cuentos y parábolas. Las divergencias vienen por el proceso de cristianización al que fue sometido el marco de ascendencia oriental que inicialmente contaba la vida de Buda, transformado ya entre los siglos VIII y IX en una leyenda hagiográfica. No hay ningún colofón que vincule directamente las traducciones castellanas con el entorno cortesano de Sancho IV, aunque se adecua muy bien a la nueva orientación experimentada en la prosa a partir de las últimas décadas del siglo XIII, cuando la ortodoxia cristiana y la tradición occidental se imponen sobre la huella oriental, un cambio reflejado también por el *Libro del consejo*. Las copias cuatrocentistas que lo transmiten junto a obras hagiográficas acentúan esta lectura religiosa.

LA PROSA EN TIEMPOS DE SANCHO IV

Sancho IV asumió el trono de Castilla en 1284, tras incumplir el testamento de su padre. El origen de estos graves sucesos se remonta a los problemas que se plantearon a la muerte del primogénito de Alfonso X, Fernando de la Cerda, cuando sus nietos reclamaron sus derechos sucesorios. Buena parte de la nobleza castellana apoyó las pretensiones del hijo segundo del monarca, Sancho, lo que supuso que el rey Sabio falleciera en 1284, destronado y confinado en un doloroso exilio en Sevilla. Las crónicas recogen cómo antes de morir aún tuvo tiempo de dictar un documento en que maldecía a su hijo que se había atrevido a derrocarle («maldicho de Dios e de Sancta María e de toda la corte celestial e de nós»). Don Juan Manuel retomará la situación en el *Libro de las tres razones* al recrear una escena en la que su primo, Sancho IV, moribundo a su vez, no pudo darle su bendición, pues no se puede otorgar aquello que no se tiene. El reconocimiento de su legitimidad como heredero le obligará a rodearse de miembros de la nobleza y relevantes dignatarios

de la clerecía, quienes impulsarán el tono de propaganda monárquica de sus escritos e instaurarán un nuevo modelo cultural.

A este grave conflicto se sumaba el de la legitimidad de su matrimonio con María de Molina, oficiado en 1282, sorteando para ello varios impedimentos, entre otros que ambos estaban unidos por parentesco de tercer grado y que el rey había celebrado antes de cumplir doce años previos esponsales con la hija del conde Gastón de Bearn; es decir, era incestuoso y bígamo a los ojos de la Iglesia. Para solventarlos era imprescindible la dispensa papal, sin la cual sus hijos serían considerados bastardos, lo que teóricamente se consiguió con una bula del franciscano Nicolás IV, pero ya en su momento se descubrió que el documento estaba falsificado. Solo muerto el rey y el papa, su sucesor Bonifacio VIII concedió la necesaria dispensa, cuando ya los infantes, don Enrique y don Juan habían insistido en la ilegitimidad del futuro Fernando IV. Todos estos sucesos explican que la historiografía oficial desprestigiara al infante rebelde y modernamente historiadores y filólogos insistieran en la paralización cultural que supuso su reinado respecto al de su progenitor, obligado a sortear tantas dificultades. Solo en los últimos años se ha iniciado la reconstrucción de la actividad intelectual del periodo, que no cabe comparar con la etapa alfonsí, pero que tampoco debe calificarse de «muy pobre y muy discutida», sobre todo si tenemos en cuenta la brevedad de su reinado (1284-1295).

En una primera fase, que Hugo Bizzarri sitúa entre 1284 y 1289, un equipo de redactores, próximo a su padre, habría proseguido con la composición de obras relacionadas con el periodo precedente, como la continuación de la *Estoria de España*, conocida como *Versión retóricamente amplificada*, una nueva redacción de la segunda *Partida* y el *Libro de los cien capítulos*. Esta conexión implica que se conocieran los materiales guardados en la biblioteca del rey Sabio y que, al menos inicialmente, se siguieran también sus técnicas de trabajo. En un segundo momento, entre 1289 y 1295, se habrían escrito, de atenernos a los colofones, la versión primitiva de los *Castigos del rey don Sancho IV*, la *Gran conquista de Ultramar*, las versiones castellanas del *Lucidario*, del *Libro del tesoro* de Brunetto

Latini y del tratado senequista *De ira*, y muy posiblemente el *Libro del consejo e de los consejeros* y el *Barlaam e Josafat*. El mero enunciado de estas obras hace que el balance no resulte nada desfavorable. No debemos, sin embargo, atribuirle su autoría, ya que en algunos casos simplemente las patrocinó y en otros habrían sido redactadas por su entorno próximo, con el objetivo político ya señalado de legitimar su irregular acceso al trono ante sectores de la nobleza y de la Iglesia. Indudablemente en la biografía de Sancho IV quedaba poco espacio para tanta actividad, pero los libros de contabilidad de la corte registran diversos pagos a maestros que podrían haber ejecutado unas obras que los colofones atribuyen al rey.

Los llamados *Castigos del rey don Sancho* son su obra más próxima, sin que eso indique una autoría personal. Contaron con amplia difusión, como lo atestigua hoy en día la pervivencia de cuatro manuscritos casi completos, más tres fragmentos y unos extractos dieciochescos, que plantean unos problemas que solo en los últimos años han comenzado a aclararse. Conviene en primer lugar recordar la distinción entre una versión primitiva, en 50 capítulos, y otra considerablemente reelaborada y amplificada que ocupa 90. Este último testimonio interpola materiales de otras obras, como la *Glosa castellana al regimiento de príncipes* de Juan García de Castrojeriz finalizada hacia 1342, el *Libro de las donas* de Eiximenis, diversos pasajes religiosos e incluso historiográficos, como el «Milagro del vado de Cascajares» y el episodio de la muerte del infant García procedentes de la versión concisa de la *Estoria de España* alfonsí. Este proceso de amplificación pudo muy bien ser realizado por algún religioso, quizás un franciscano, en las primeras décadas del siglo XV, como ha mostrado Ana Marín Sánchez. Por otra parte, la difusión manuscrita de los *Castigos* en una de sus ramas se acompaña del *Libro del consejo e de los consejeros*, obra con la que mantiene una identidad de sentido, ya que se trata en un caso —*Castigos*—, de un regimiento de príncipes y en otro —*Libro del consejo*—, del primer regimiento de consejeros escrito en castellano.

La problemática transmisión manuscrita incide en la fecha de redacción, que, dejando a un lado las reelaboraciones e interpola-

ciones varias, puede situarse entre 1292 y 1293. En el prólogo afirma que compuso su obra cuando ganó Tarifa (1292), datación reiterada en el capítulo XXXVI cuando se recuerda la gesta de Godofredo de Bouillon y se lamenta la pérdida de las ciudades de Jerusalén y Antioquía, «la cual fue después de cristianos fasta el tienpo de agora que por los nuestros pecados es perdida. E acabose de se perder en el año que andava la era en la encarnación en mill e dezientos e noventa e dos años» (p. 268); por el contrario en el colofón se fecha en «la era de mill e trescientos e treinta e un años» (p. 330), equivalente al año 1293. La atribución a Sancho IV se sustenta en numerosas referencias no solo desde el prólogo y colofón sino internas (capítulos XV, p. 166, XIX, p. 195, XXXIV, p. 255, XLVI, p. 310). En el prólogo indica en primera persona que «con ayuda de científicos sabios ordené e fize este libro para mi fijo» (p. 73), cita que subraya la participación del rey en la tarea y la inserción de la obra en una larga tradición genérica. Posiblemente entre estos «científicos sabios» estarían los clérigos letrados del círculo cortesano, como el ya mencionado Juan Gil de Zamora, franciscano, confesor y colaborador de su padre, quien había escrito para él un tratado historiográfico, *De preconiis Hispaniae*, donde expresamente se llama «scriptor suus».

En el recurso estructurador del padre que amonesta al hijo confluyen la didáctica oriental y occidental con los manuales de espejos de príncipes. En la obra se recoge esa doble perspectiva: un narrador («Nós, don Sancho»), en el que reconocemos la voz del rey, castiga a su hijo, el futuro Fernando IV, a la sazón de seis años, al igual que don Juan Manuel argumentará haber compuesto el *Libro infinido* a petición de su hijo de dos años. La literatura didáctica siempre escoge la voz de la experiencia, vital y cultural, el padre, el maestro, el anciano, frente al discípulo o al hijo; no estamos, pues, muy lejos del mecanismo adoctrinador usado en el *Lucidario*. Esta forma elocutiva es un rasgo genérico que comparte con otras muchas obras, escritas para sus hijos por autores significativos, cuyo antecedente más ilustre son los *Proverbios* de Salomón. Suelen ser textos de carácter moralizante y con escaso contenido político,

como los *Enseignements* de San Luis de Francia, escritos hacia 1275 para Felipe III, o la *Doctrina pueril* de Ramon Llull, más centrada en la temática religiosa. A la misma corriente se suman otros tratados, alejados ya del tono familiar, como el *De regimine principum* de Egidio Romano, en el que el discurso se modela según el concepto aristotélico de ciencia política. Bajo toda esta producción, tan difundida en la Edad Media, subyace la idea, ya comentada en otras páginas, de que la educación no puede ser igual para todos. Los hijos de los nobles, o de los reyes, deben estudiar para ser sabios y gobernar y no olvidarse de las armas y del arte de la caballería, y el padre, o en su defecto el preceptor, es un buen instructor, ya que puede servir de modelo. Con frecuencia estas obras se ilustran con *exempla*, proverbios o comparaciones, pensando en la necesidad de hacer comprensibles los razonamientos a su destinatario, por lo que se insertan también en la tradición de la literatura sapiencial.

En los *Castigos*, confluyen en la voz paterna el «padre celestial» y el «rey», lo que sirve para justificar la doble vertiente de los consejos, espirituales, en especial hasta el capítulo VIII, y de gobierno, hasta el final, provechosos «para el alma e para el cuerpo, en vida e en muerte» (p. 321). Entre los primeros se incluyen advertencias contra el mundo, el demonio y la carne (→ 19), y entre los segundos, algunos consejos habituales en la literatura didáctica a favor de la mesura, la paciencia, la verdad, la castidad. Pese a que el ideal ético de moderación coincida con lo expuesto tanto en los catecismos político-morales de inspiración oriental como en la tradición senequista medieval, ciertos rasgos reflejan la problemática situación de la monarquía del momento y apuntan a la impronta ideológica de los sectores que apoyan al monarca. El origen divino de la monarquía se puede rastrear hasta Fernando I, pero en los *Castigos* se reafirma como un medio para respaldar la autoridad del monarca («¿Quién metió los regnos en tu mano, sinon Dios?», p. 84), al igual que se exige la obediencia de los vasallos. En la extensa analogía entre el mundo de las abejas y la corte, que se desarrolla en el capítulo X, se insiste en su fidelidad ilimitada al rey («ca por el de-

recho tienen de morir o de vencer por tal de guardar a su señor el rey», p. 139), el rechazo a cualquier sublevación, como hacen estos insectos «que si otro alguno se quisiere levantar por rey contra él, luego lo matan ellas de feridas que le dan con los aguijones» (p. 140), y se concluye con la reafirmación del poder real y el castigo «para todos aquellos yerros que los omnes feziesen contra los reyes en sus personas e en sus señorios e en sus estados que fueron dados por traidores, todos aquellos que en ello errasen» (p. 141). Muchos consejos suenan a tópicos, pero aparecen tamizados por su experiencia personal, como ocurre al hablar de los lisonjeros («E nós, el rey don Sancho, sabemos que es verdat, ca por ello pasamos e lo provamos e en fiuza d'ello oviéramos a ser perdido sinon el Nuestro Señor Dios non nos acorriera como nos acorrió», p. 255), mientras en otros parece resonar el grave conflicto con el señor de Vizcaya, Lope Díaz de Haro, primero encumbrado en su corte y después asesinado por orden del rey: «Non cae al rey de poner tan grand poder en un omne de que se aya después a desloar diziendo lo contrario de lo que primero avié dicho» (p. 150).

Esta ficción se apoya en un estilo oral, con abundante uso de fórmulas de abreviación: «Mío fijo, ¿qué te diré más? E sin estos juizios que te he contado te podría contar otros muchos, mas déxolo de fazer porque faría luenga cosa si se oviese todo de dezir. E, por ende, tengo que abonda esto e sin todos los otros que en el tiempo de ante pasaron, cuantos buenos e cuand fermosos te podría contar de menos tiempo que dieron enperadores e reyes e cristianos, mas déxolo por no te enojar» (p. 126). El tono conversacional alterna con la información facilitada, habitualmente presentada con la autoridad que confiere la escritura («leemos», «fallamos por escripto») y remite a sus fuentes. Entre ellas estaría la probable consulta por parte del equipo redactor de obras de Alfonso X, la *Estoria de España*, la *General estoria* o las *Partidas*, junto a conocidos espejos de príncipes, los *Enseignements* de San Luis o el *De regimine principum* de Egidio Romano, del mismo modo que diversas autoridades, religiosas o profanas, habituales en la enseñanza escolar, como Pedro Lombardo, Boecio, Bartolomeo Anglicus,

San Gregorio Magno, etc., junto a algún ejemplario, de donde procedería la materia narrativa intercalada, cuyo elevado número convierte esta obra en el primer repertorio castellano, precedente del *Conde Lucanor*.

ORTODOXIA RELIGIOSA Y OCCIDENTALISMO EN LOS NUEVOS TIEMPOS

La nueva política cultural que se impone en Castilla desde la muerte de Alfonso el Sabio se manifiesta en las adaptaciones, traducciones o compilaciones que se emprenden desde el entorno de Sancho IV. Entre las primeras podemos incluir el *Lucidario*, que sigue el modelo del *Elucidarium*, obra latina de Honorio Augustodunensis (Honorio de Autun), escrita hacia 1095, en la que se recogían las enseñanzas verbales de San Anselmo de Canterbury. Desde el prólogo el nuevo rey se presenta como defensor de la ortodoxia cristiana, ante los desvíos heréticos a los que conducen los estudios astrológicos, acusación que apunta directamente a la corte de Alfonso X. El afán natural por el saber ha llevado a algunos hombres a no conformarse con los conocimientos a su alcance y querer escudriñar en aquello que «Dios non quiso que sopiesen» (p. 77) hasta el punto de caer en herejía: «E de aquí se toma un ramo de una pregunta que fazían los omnes de que nasció grande regía. E me demandava que pues el cielo e la tierra non eran fechos, que estonce los criava Dios, que ante que lo oviese fecho, que dó estava» (p. 78). Para resolver estas preguntas se recurre a la ficción de un diálogo en el que un maestro tratará de arrojar «luz» —de ahí el título— sobre las incertidumbres de un discípulo, seducido por las ciencias naturales (→ 17). Estos dos personajes, con sus dudas y preocupaciones, están más cerca de las parejas creadas por don Juan Manuel que de los hieráticos *discipulus* y *magister* de las versiones latinas.

Alfonso X había iniciado ya una política de acercamiento a Francia, pero las estratégicas alianzas que promueve Sancho IV se relacionan con los problemas jurídicos que arrastraba su reinado y

se plasmaron en el tratado de Lion de 1288 y en las negociaciones frustradas para que su heredero casara con una hija de Felipe IV. La inclinación hacia Francia, como una vía para contrarrestar a sus rivales y un medio para acceder al necesario favor papal, se refleja en el terreno cultural en las traducciones o adaptaciones de obras francesas, como la enciclopedia política de Brunetto Latini o la *Gran conquista de Ultramar*. Brunetto Latini había viajado a España en 1260, formando parte de una embajada a la corte de Alfonso X, y a su regreso a Italia, enterado de la derrota de los güelfos, se exilió a Francia, donde compuso el *Libro del tesoro* con anterioridad a 1269. Su estancia en la Península puede explicar la popularidad que alcanzó, con más de quince manuscritos castellanos conservados, a lo que hay que sumar las traducciones al catalán y al aragonés. Según dos de los manuscritos castellanos, la obra se habría traducido por encargo del rey don Sancho:

> Aquí se comienza el *Libro del thesoro*, que trasladó maestre Brunet de Latín en romance francés. Et el muy noble rey don Sancho, fijo del muy noble rey don Alfonso e nieto del santo rey don Fernando, et 7º rey de los que regnaron en Castiella et en León que ovieron así nonbre, [don Sancho] mandó trasladar de francés en lenguaje castellano a Maestre Alonso de Paredes, físico del infante don Fernando su fijo primero heredero, e a Pascual Gomes escrivano del rey sobre dicho (p. 11).

Al margen del error que supone atribuir a Brunetto el papel de traductor de una obra latina, quizá explicable por una confusión basada en su propio nombre, los datos que aporta este *incipit* son muy interesantes para valorar el papel de Sancho en la evolución de la prosa de fin de siglo. De ser exactos, la versión se habría realizado entre el 6 de diciembre de 1285, fecha del nacimiento del infante Fernando, y principios de 1295, cuando murió Sancho IV. Maestre Alfon, «físico» ['médico'], y Pero Gómez, escribano del rey, figuran en las cuentas de la casa de Sancho, correspondientes a los años 1292 y 1293, con diferentes asignaciones para libros, papel, pergamino y tinta.

Se trata de una compilación, en la línea de las escritas por Marciano Capella o Isidoro de Sevilla, pero de intención bien distinta. La imagen del tesoro, el estilo o la insistencia en que la máxima aspiración del hombre es mejorar su categoría social apuntan a ideología burguesa. También en la distribución de la materia, aunque teóricamente pretenda abarcar todo, se aprecian las diferencias entre el enciclopedismo de la Alta Edad Media y esta obra escrita a mediados del siglo XIII. En la primera parte trata diversas materias, desde un compendio de historia universal hasta un interesante bestiario (→ 20 y 21), en el que han desaparecido las habituales moralizaciones cristianas; la segunda parte, dedicada a «cuáles son las cosas que onbre debe fazer e cuáles non» está próxima a la *Ética* de Aristóteles y a la literatura sapiencial y la tercera incluye un tratado retórico, cercano al *De Inventione*, seguido de un tratado político.

La *Gran conquista de Ultramar*, eco hispano de la primera cruzada de ultramar (1096-1099) en la que Jerusalén cayó en poder de los cristianos, se conserva en cuatro manuscritos y un impreso (Salamanca, 1503), que representa el único relato completo si bien xilografías de Juan de Burgos (1501) relacionadas con la leyenda del *Caballero del Cisne* apuntan a otra edición previa. Sus controvertidos colofones y el hecho de que ningún manuscrito transmita la totalidad del texto suscitan no pocos enigmas. El códice 1698, así como el prólogo de la edición impresa, atribuyen la obra a Alfonso X: «Por ende, nós, don Alfonso, rey de Castilla, de Toledo, de León, e del Andaluzía, mandamos trasladar la historia de todo el fecho de Ultramar, de cómo passó, según lo oímos leer en los libros antiguos, desque se levantó Mahoma hasta que el rey Luis de Francia, hijo del rey Luis e de la reina doña Blanca, e nieto del rey don Alfonso de Castila, passó a Ultramar e punó en servir a Dios lo más que él pudo» (Cooper, 1979, I, p 2). Sin embargo, informaciones de los otros dos testimonios restantes llevan a pensar que fue mandada compilar por Sancho IV. La ausencia de alusiones internas a cualquiera de estos dos monarcas ha abierto todo un abanico de posibilidades que van desde aceptar la autoría de Alfonso X o la de Sancho IV, descartar ambas, porque los colofones

contienen supuestos errores, o sostener que se inició con Alfonso X y se finalizó con su hijo. Los defensores de esta última hipótesis, como Cristina González, atribuyen el libro I y parte del II a Alfonso X y desde la prisión de Antioquía, a Sancho IV; sin embargo, no conviene olvidar que los manuscritos más antiguos señalan la autoría de Sancho, mientras que los testimonios del siglo xv la asignan a Alfonso X, coincidiendo con una etapa de revalorización de su figura. El contexto histórico de los últimos años del reinado de Sancho IV también avala esta atribución, si recordamos cómo cobra actualidad el tema de las cruzadas con la caída de San Juan de Acre en poder de los infieles en 1291, y con la presencia en la corte castellana del hijo del rey de Jerusalén para rendir homenaje al rey. La idea de una cruzada sobre Tierra Santa fue relanzada por Nicolás IV, pero el desinterés mostrado por las grandes monarquías europeas y las complicadas relaciones entre los reinos de Aragón y Sicilia hicieron fracasar la empresa. Sin embargo, el espíritu de cruzada pudo animar a Sancho IV a tomar Tarifa (1292) y por estos mismos años, en torno a 1291-1293, a compilar esta crónica. Por último, el examen de la lengua del único manuscrito procedente al parecer del entorno regio (ms. 1187 de la BNM) realizado por Pedro Sánchez-Prieto Borja lleva a concluir que se corresponde con el castellano elaborado en la corte de Sancho IV.

Al margen de su autoría, la obra fue compuesta bajo el modelo historiográfico de Alfonso X, como parecen avalarlo la tradición manuscrita, que refleja un sistema de trabajo análogo al de su *scriptorium*, y la variedad de materiales que la integran, que quizá podrían haberse preparado con la intención de incluirlos en la historia universal. Todo ello transmite la impresión de que existió una continuidad entre los equipos de compiladores de ambos monarcas y que la biblioteca del rey Sabio estaba al alcance de su hijo. La versión más primitiva, recogida en el manuscrito 1920, se ha considerado copia de un borrador en el que todavía no habían intervenido los «ajustadores» para dejarla en su redacción definitiva. El método compilatorio también recuerda al seguido por las grandes obras historiográficas del periodo anterior, como la *Estoria de Es-*

paña y la *General estoria*, de las que divergirá por una diferente forma de contar y por el importante papel reservado a los materiales novelísticos; es decir, si la técnica compositiva se asemeja a la utilizada en el *scriptorium* alfonsí, la obra apunta hacia una nueva historiografía, menos rigurosa y más literaria. El núcleo principal lo constituye una obra de Guillermo de Tiro, la *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, escrita entre 1170 y 1184, posteriormente traducida al francés (*Eracles*), reelaborada y continuada por varias manos hasta alcanzar la caída de Acre en 1291. En la *Gran conquista de Ultramar* se entremezclan con la *Historia* de Guillermo, en su versión francesa, y sus continuadores, algunas interpolaciones de extensión variable, que parecen prosificaciones del llamado «ciclo de las cruzadas», hasta constituir cerca de un tercio del texto; de este «ciclo» proceden tres poemas épicos, ya reelaborados a finales del siglo XII, la *Chanson d'Antioche* (*Canción de Antioquía*), *Les Chétifs* (*Los Cautivos*), y la *Chanson de Jérusalem* (*Canción de Jerusalén)*, a los que se suman en la compilación castellana otros materiales, como una *Canso d'Antioca* provenzal y diversos relatos que refieren los antecedentes legendarios de Godofredo de Bouillon y la juventud de Carlomagno.

Frente a la crónica de las cruzadas de Guillermo de Tiro, la versión española se caracteriza por un diseño bastante más complejo, en el que se combina un texto historiográfico, que constituye el soporte básico, con cantares de gesta franceses, algunos de los cuales reciben un tratamiento novelesco. Los enmarañados problemas que plantea el estudio de esta compilación no están todavía resueltos, pese a los avances de los últimos años. La pérdida de algunos textos, o la desaparición de las versiones concretas empleadas por el equipo regio, dificulta el acceso a sus fuentes. La heterogénea suma de historiografía, épica y novela abre el camino hacia el debate genérico, mientras que la condición parcial de los cuatro testimonios manuscritos impide conocer cómo sería realmente la versión primitiva. Por último el material legendario, que refiere los orígenes míticos de Godofredo de Bouillon y las mocedades y el linaje de Carlomagno, pese a haber sido objeto de más atención

crítica por su relación con el nacimiento de la ficción narrativa, también sigue suscitando dudas, tanto en lo referido a sus modelos como a su cronología o a su inserción dentro del conjunto.

La inclusión de la leyenda del *Caballero del Cisne* viene justificada por la presentación de un cruzado excepcional, Godofredo de Bouillon, que exige narrar primero la historia de su extraordinario antepasado. En el relato se fusionan una trama de marcado carácter familiar, con abundantes motivos folclóricos, con otra de ritmo más lento, en la que se subrayan las cualidades bélicas del Caballero como iniciador de un linaje ilustre; ambas, con técnicas narrativas bien distintas y fuentes francesas diversas, comparten ciertos paralelismos. La parte primera conecta con una canción de gesta francesa, hoy perdida, *Isomberta*, mientras que la segunda traduce las canciones del *Chevalier au Cygne*, y de las *Enfances de Godefroi de Bouillon*. Los lazos entre los dos personajes más misteriosos, Isomberta y el Caballero del Cisne, se refuerzan por sus orígenes que ambos desean mantener ocultos. Ello provocará, en el caso de Isomberta, los recelos de su suegra, quien aprovechará la ausencia de su hija para mandar matar a su nuera y a sus siete hijos, nacidos con un extraño collar de oro al cuello. Por su parte el misterio que rodea al Caballero del Cisne, el mayor de los hijos de Isomberta, acabará despertando la curiosidad de su mujer, la duquesa Beatriz, quien no podrá resistir la tentación de preguntarle a su marido de dónde viene. Poco después, el Caballero se alejará del lugar en compañía de un cisne, el menor de sus hermanos, quien será su guía y acompañante. Como en el viejo mito de Eros y Psique o en las historias medievales de *Melusina* o del *Caballero Partinuplés*, la curiosidad lleva a transgredir una prohibición con los consiguientes resultados desgraciados. Su nieto será el cruzado Godofredo de Bouillon, en cuyas armas figurará como recuerdo la imagen de un cisne. El atractivo de esta leyenda explicará la fascinación que ha ejercido en todos los tiempos, incrementada a raíz de la ópera de Wagner, y que también se refleja en la novela histórica española. Una interesante anotación en las cuentas de la corte recoge los pagos hechos en 1294 a un artesano por realizar lujosas sillas de mon-

tar, entre otras una «del Caball[er]o del cisne con cabezadas et todo su guarnimiento ['adorno'] labrado ['bordado'] de seda, que contaba con XVI maravedíes del pegar del marfil, et del dorar DCLXIV maravedíes» (Gutiérrez Baños, p. 88). Este objeto suntuario tiene también un valor simbólico, incluido entre las armas del caballero, y refleja la proyección del rey sobre esta figura legendaria.

Por el contrario, la interpolación de *Flores y Blancaflor*, *Berta de los grandes pies* y *Mainete* poco tiene que ver con las cruzadas. En su origen remontan a tres cantares épicos, que formarían parte ya en el siglo XIII de un ciclo narrativo sobre la juventud de Carlomagno, difundido en los textos cronísticos medievales. Según transmiten las versiones más antiguas, Berta, hija de los soberanos de Hungría, Flores y Blancaflor, casó con Pipino el Breve, pero en la noche de bodas fue suplantada por una sierva, quien engendró dos hijos, Rainfroi y Heudri. Más adelante, de la unión entre Berta y el rey Pipino, nacería Carlomagno. Otro poema, el *Mainet*, contará cómo los dos bastardos persiguen al joven Carlos y este debe refugiarse en Toledo.

En el texto castellano la narración, algo confusa y desordenada en sus inicios, comienza con la historia de *Flores y Blancaflor*, de la que solo se ofrece un escueto resumen quizá por carecer de ingredientes históricos, para centrarse luego en la de su única hija, Berta, que también se abrevia. Los famosos amantes Flores y Blancaflor no son, como en las narraciones francesas, reyes de Hungría sino de «Almería, la de España» y Flores «conquerió muy gran tierra en África e en España». Una vez descubierta la verdadera Berta, Blancaflor dará a su nieto Carlos «el reino de Córdoba e de Almería, e toda la tierra que havía nombre España». Todos estos cambios remiten a una redacción española de la leyenda, anterior a la que se recoge en los textos impresos. El relato de *Berta* narra los equívocos y desgracias de la protagonista por su gran parecido físico con la hija de su ama, que propicia primero que esta la suplante en la noche de bodas y después que el ama y su hija consigan que Berta sea acusada de asesinato, amparándose en esta semejanza; solo la piedad del verdugo la salvará, al igual que ocurre con Isom-

berta en la *Historia del Caballero del Cisne*. Una marca de nacimiento, que en este caso comportaba tener los dos dedos centrales de los pies unidos, permitirá que años después su madre, Blancaflor, descubra la suplantación. El tema enlaza con el relato de las hazañas del joven Carlos, *Mainete*, quien destacará sobre los demás por su desmesurado tamaño, y cuyas aventuras en España le conducirán hasta Toledo, donde el rey moro estaba en guerra con los reyes de Córdoba y Zaragoza. Carlos vencerá al rey moro de Zaragoza y se casará con la hija del rey de Toledo, Halia, la cual, tras su bautismo, recibirá el nombre de Sevilla. El mismo asunto se tratará en *El noble cuento del emperador Carlos Maines*, ficción en prosa de la primera mitad del siglo XIV.

Los ecos hispánicos de estas versiones llamaron la atención de los investigadores desde hace tiempo e incidieron en el polémico asunto de la épica perdida. A la ya citada adaptación que parece sufrir el relato de *Flores y Blancaflor*, cabe añadir los topónimos y antropónimos de la historia de Carlomagno en Toledo que hicieron presuponer la existencia de antiguos cantares de gesta castellanos. A ello se suma la inserción de esta materia legendaria de manera muy similar en otro testimonio cronístico más tardío, la *Crónica carolingia*, para lo que se han propuesto diversas explicaciones. Las coincidencias se justificarían, a juicio de Diego Catalán, por compartir un origen común, una *Estoria de los reyes de Africa* no conservada, que debió redactarse durante el reinado de Sancho IV. Sin embargo, en fechas muy recientes Francisco Bautista ha planteado una novedosa hipótesis que obligaría no solo a descartar la anterior sino a retrasar considerablemente la fecha de estos materiales. En su opinión serían una interpolación, ajena a la redacción primitiva de la *Gran conquista*, que a tenor de ciertos rasgos históricos habría sido elaborada en el marco de la corte castellana a finales del reinado de Juan I o en los primeros años del reinado de su sucesor, Enrique III. La tesis atestigua la amplia difusión de la obra y la necesidad de revitalizar o actualizar sus contenidos, de un modo más acorde a los nuevos rumbos seguidos por la historiografía. Desde su composición atrajo la atención de la

monarquía y la nobleza, como lo reflejan los inventarios de sus bibliotecas; así, por ejemplo, en un interesante testimonio epistolar, Jaime II de Aragón (1267-1327) solicita a su hija doña María, casada con el infante Pedro de Castilla, hijo de Sancho IV, que mande traducir al catalán y copiar un libro «que fue del rey de Castiella, de las istorias de la conquista de Antiocha, e de istorias de los signos ['cisnes']». En los últimos años del siglo XV, y en el contexto de la guerra de Granada, la crónica de estos héroes cristianos se acercaba a las ficciones caballerescas. Rodríguez de Montalvo en el prólogo del *Amadís* traza una división entre tres tipos de historias: crónicas verdaderas o dignas de crédito, como las compuestas por Salustio o Tito Livio, «historias de afición», donde los autores narran hechos difícilmente creíbles, como la *Gran conquista de Ultramar*, donde algunos «golpes espantosos» parecen más fruto de la imaginación que de la realidad, y por último «las historias fingidas», a las que corresponde su libro.

DON JUAN MANUEL: DEL CONTINUISMO A LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO LITERARIO

En el panorama literario peninsular don Juan Manuel (1282-1348) es un personaje excepcional por muchas razones. Acostumbrados a no saber casi nada de los autores de textos medievales hispanos, sorprende afrontar su biografía. Su condición de noble, directamente emparentado con las familias que ocuparon el trono de Castilla durante varios siglos, posibilita el conocer detalles de sus andanzas. A los documentos históricos vendrán a sumarse los numerosos datos personales que asoman entre sus páginas literarias, aunque no siempre resulten coincidentes. Frente al predominio hasta ahora de escritores con formación clerical, estamos ante la presencia de un laico, testigo, y en muchos casos protagonista, de todos los sucesos turbulentos de su tiempo, quien, sin embargo, escribe para dar lecciones de conducta. Nieto de Fernando III, hijo del infante don Manuel, sobrino de Alfonso X, primo de Sancho IV, tío de Fer-

nando IV, tutor de Alfonso XI y padre de la que, por poco, pudo llamarse reina de Castilla, podemos considerarlo el noble más poderoso de su tiempo. Le tocaron vivir unos momentos en los que la tensión entre alta nobleza y monarquía se acentuó ante la debilidad de esta última en el periodo comprendido entre la muerte de Alfonso X y la mayoría de edad de Alfonso XI. Don Juan Manuel pretendió obtener provecho de esta situación y, amparado en su linaje, se situó en el primer plano político de Castilla. El año 1325, fecha en la que Alfonso XI asume el trono con catorce años, no solo supone el fin de su tutoría compartida, sino el inicio de una considerable merma de poder que intentó por todos los medios evitar, arreglando el matrimonio de su hija Constanza Manuel con el joven monarca. La ruptura de este compromiso matrimonial en 1327 será el detonante de sus años más fructíferos desde el punto de vista de la creación literaria (1325-1335). Pese a los peligros ya aludidos en otras páginas de proyectar la biografía sobre la escritura, es difícil no ver una conexión entre estos graves sucesos y su producción, que termina convirtiéndose en una vía para la reafirmación personal.

Desaparecido tras un incendio el famoso códice, enmendado por el autor y celosamente guardado en Peñafiel, nos quedan parte de sus obras transmitidas a través de testimonios más tardíos e incompletos, mediante las cuales podemos reconstruir su trayectoria. Su actividad se habría iniciado cerca ya de la cuarentena y a la sombra de la gran figura de su tío Alfonso X, cuando, animado quizá por haber accedido al cargo de tutor regio a la muerte de doña María de Molina en 1321, decide preparar una *Crónica abreviada*. El punto de partida será una *Crónica d'España* compuesta por Alfonso X, que mandará abreviar con el fin de aprenderla y retenerla mejor, es decir, prioritariamente «para sí», aunque no se descarte la existencia de otros lectores. Claramente lo expresa el prólogo de este texto, en el que también se percibe admiración, no exenta de envidia, por quien «avía espacio de estudiar en lo qu'él queria fazer para sí mismo» (*Obras completas*, II, p. 576), lo que le permitía escribir obras «conplidas» ('perfectas', 'completas'). Los propósitos de don Juan Manuel son mucho más modestos y las circunstancias, mu-

cho menos propicias, y posiblemente se limitaría aquí a realizar una atenta lectura de la obra alfonsí y, a partir, por ejemplo, de sus notas marginales o subrayados, mandaría que otros hicieran este resumen para su uso personal. Al mismo afán continuador de la labor alfonsí responde el prefacio al *Libro de la caza,* aunque la obra resulte mucho más innovadora, y quizá otros textos perdidos, como el *Libro de la cavallería* o el *Libro de las cantigas* que él mismo menciona. La ausencia de alguno de estos testimonios obliga a ser muy cautos; sin embargo, a tenor de los conservados, se percibe un claro contraste con su producción posterior.

A partir de 1326 o 1327 se centra en la educación del joven noble y en los problemas éticos, y perfila su propia forma de escribir. El *Libro del cavallero et del escudero,* el *Libro de los estados, El conde Lucanor,* el *Libro infinido,* el *Libro de las tres razones* y el *Tratado de la Asunción* marcan esta plenitud. El uso de la primera persona desde el prólogo al *Libro del cavallero et del escudero* parece anunciar ya su renuncia a ser solo un abreviador de las obras del escritorio regio. Coincidiendo con los años más duros en su enfrentamiento con Alfonso XI, don Juan Manuel adquiere plena conciencia de ser un autor con voz propia. En sus obras no solo transmitirá normas de conducta a los jóvenes caballeros; también con ellas creará un espacio literario en el que «don Johán» se convertirá en una autoridad incuestionable y en el que encontrará un discípulo digno de sus enseñanzas, como no pudo tenerlo en la realidad. Su consolidación como escritor va unida al «doloroso et triste tiempo» que le tocó vivir, cuando Alfonso XI repudió a su hija doña Constanza, la encerró en el castillo de Toro y se casó con doña María de Portugal. Esto fue el principio de una cadena de desavenencias con el rey que le llevará incluso a desnaturalizarse, declararle la guerra (1327) y, finalmente, a firmar en 1329 una paz de la que se mostrará muy orgulloso. Es posible que la composición del *Libro de los estados* arranque de estos sucesos y se prolongue hasta 1332, a tenor de ciertos datos internos dispersos en el texto. El núcleo se centra en un tenue esquema narrativo, similar al ya ensayado en el *Libro del cavallero et del escudero.* De nuevo las

conversaciones entre un clérigo sabio (Julio) y un infante pagano (Joás) sirven de soporte para introducir las enseñanzas del maestro, con las que trata en esta ocasión de explicarle al discípulo cómo alcanzar la salvación sin renunciar a su condición social. La ficción, aquí más elaborada, sigue de manera muy libre la *Historia de Barlaam y Josafat*, modificada a su antojo y ajustada a su propia ideología. Especialmente significativo es el cambio en los objetivos de ambas obras: el sueño del príncipe Josafat —apartarse del mundo y llevar una vida de ermitaño— se opone diametralmente a las tesis de don Juan Manuel, ferviente partidario de la vida activa y de las posibilidades de salvación de cada uno según el estamento.

Uno de los aspectos literarios más novedosos del *Libro de los estados* es la compleja relación establecida entre Julio y don Johán (máscara que encubre al propio don Juan Manuel) y que arranca desde la aparición del filósofo en el libro. Al presentarse ante el rey Morabán, padre de su futuro discípulo, Julio declara ser natural de Castilla y haber sido maestro de don Johán:

> Yo só natural de una tierra que es muy alongada ['alejada'] d'esta vuestra, et aquella tierra á nombre Castiella. Et seyendo yo y ['allí'] más mancebo que agora, acaeció que nasció un fijo a un infante que avía nonbre don Manuel, et fue su madre doña Beatriz, condesa de Saboya, muger del dicho infante, et le pusieron nonbre don Johán, et luego que el niño nasció, tomele por criado et en mi guarda.
>
> (*Estados*, p. 99.)

Con esta ficción, don Juan Manuel se atribuye un ayo tan perfecto que conecta con los apóstoles y él mismo se iguala, en cierto modo, con el infante Joás, similitud reforzada por el hecho de que, al ser bautizado, el personaje adopte el nombre de Juan. Julio cuenta cómo, en posteriores visitas, aprendió de su primer discípulo cuestiones relacionadas con la caballería, lo que explica que un clérigo domine estos temas, y se afiance la amistad entre ambos. Constantemente recordará algunas de sus conversaciones, a través de las cuales don Juan Manuel perfila una perfecta imagen de sí mismo y se presenta como un consejero ideal, del que Julio, a su

vez, parece aprender. El recurso le sirve para hacer «publicidad encubierta» de sus obras, lo que nos permite, en algunos casos, saber algo más de aquellas perdidas, pero sobre todo es un medio para presentarse a sí mismo como el representante ideal del estamento de los defensores, cuya educación fue desde la infancia igual a la de los emperadores, aficionado a la caza y hábil estratega. Esta relación entre maestro (Julio) y discípulo (don Johán) acaba invirtiéndose con el tiempo y confluyendo en una identificación entre autor y personaje, que implica la superposición de dos niveles de comunicación: el diálogo que mantiene Julio con el infante y el de don Johán y sus lectores. De este modo Julio puede referirse al acto de hablar confundiéndolo con el acto de escribir y considerarse autor del libro y plantear sus eternas preocupaciones estilísticas —en realidad las de don Juan Manuel—, entre las ventajas y los inconvenientes de los discursos largos y breves, que después retomará Patronio.

Todas estas técnicas las llevará a la perfección en *El conde Lucanor*, suma, como tantas otras obras maestras de la literatura, de «tradición y originalidad». El libro es una hábil combinación de distintas formas breves, desde los cuentos hasta los proverbios y versos, engarzados por un marco narrativo en el que Patronio trata de resolver las dudas del conde Lucanor. Una gran parte de las historias cuentan con antecedentes en textos latinos o árabes; los proverbios pueden remontarse a la literatura sapiencial y la ficción del marco dialogado, de precedentes tantos orientales como occidentales, ya había sido explotada por él mismo en anteriores obras, como en el *Libro del cavallero et del escudero* y en el *Libro de los estados*. Nada de esto impide que la obra sorprenda por su originalidad, si nos olvidamos del uso moderno de este término. Don Juan Manuel, como Juan Ruiz, construye una obra nueva a partir de unos viejos materiales reconocibles en gran medida por sus lectores, quienes disfrutarían descubriendo la transformación de las historias y la subordinación de los elementos didácticos a un complejo proyecto integrador. El resultado es un conjunto «variado», cuya heterogeneidad es más aparente que real. Sin embargo, no todos

los lectores aprecian actualmente por un igual las diferentes partes, ya que la primera, más extensa que el resto, resulta para muchos la principal. Pese a que la estética moderna muestra una preferencia por las historias breves, considerar el *Conde Lucanor* como una obra solo de cuentos supone tergiversar la intención última de su autor. El año 1335 dio por cerrada una obra dividida en cinco partes, como actualmente se edita, aunque es muy posible que fuera escrita entre 1328 y 1335, como parecen avalarlo algunos datos internos. La diversidad de contenidos y mecanismos formales de cada una de las partes ha provocado la perplejidad de algunos lectores, incapaces de ver los numerosos nexos de unión existentes entre el primer bloque, en el que incorpora el material narrativo, el segundo, subdividido a su vez en tres e integrado por material proverbial, y el breve tratadito final de doctrina cristiana.

Don Juan Manuel rechazó en parte la tradición oriental y optó por una organización más sencilla, al menos en apariencia, donde integrar ejemplos y proverbios, y por una forma de contar más cuidada que la reflejada en las colecciones religiosas. La unidad del conjunto viene reforzada por la presencia continuada de dos personajes, un gran señor, llamado conde Lucanor, y su consejero Patronio, que suponen un desdoblamiento del ideal de hombre perfecto, suma de *fortitudo* (el conde) y *sapientia* (su consejero). Desde un punto de vista formal, las conversaciones entre ambos sirven para estructurar el contenido, de un modo análogo a como lo hacían los diálogos del caballero y el escudero o de Julio y el infante en sus obras anteriores, sin olvidar el precedente del *Lucidario*, o el marco dialogado en la tradición oriental, desde la *Disciplina clericalis* al *Calila e Dimna*. A lo largo de la obra muy pocos son los datos que permiten proyectar estas figuras sobre sus circunstancias, ni siquiera nos ayudan sus nombres, de discutida etimología.

Patronio, en la parte primera, adopta fórmulas de modestia al iniciar sus palabras (ejemplo 1), e insiste en que únicamente habla a instancias de su amo, del mismo modo que Julio en el *Libro de los estados* solo interviene por petición del rey Moraban y el caballero anciano, en el *Libro del cavallero et del escudero*, siempre expone sus

conocimientos porque el joven así lo requiere. Sin embargo, conforme se adentra en el texto el personaje cobra mayor autonomía. La tensión entre ambos aumenta al iniciarse la cuarta parte, cuando Lucanor insiste en su deseo de continuar las sesiones para acrecentar su saber. En la rebelión del consejero, que amenaza con «fablar en tal manera que vos converná ['convendrá'] de aguzar ['agudizar'] el entendimiento para las entender» (p. 253), hay que ver más un recurso retórico, que cuenta con precedentes, que un rasgo sorprendente por su modernidad. Sin llegar a alcanzar la complejidad de Julio, rompe también con el molde de la ficción y se presenta como lector de su propia obra. En un par de ocasiones se permite recomendarle al conde la lectura de unos libros de don Juan Manuel, en tono elogioso y propagandístico, lejos de la falsa modestia con la que habitualmente se presenta el autor (pp. 262-263; y p. 275); en otros momentos recuerda historias que él mismo ha contado (pp. 29-30; p. 144 y pp. 270-271). Con estas menciones tiende unos hilos invisibles que enlazan los ejemplos entre sí y con las siguientes partes, de modo que cada elemento es autónomo y se integra en una unidad superior, a la vez que sirven para acercar la figura de Patronio a la de un creador con una visión global de su obra, que le lleva a recordar lo ya dicho para ahorrarse repeticiones.

Corresponderá ya al personaje narrador, Patronio, justificar la técnica utilizada en cada una de las partes del libro segundo, así como el nuevo cambio introducido en el tercero. De sus palabras se deduce con claridad una técnica compositiva basada en dos principios: el progresivo oscurecimiento del discurso para aumentar así el aprovechamiento del lector y la distribución del contenido de acuerdo con unos principios de composición numérica. Los ejemplos contados en la parte primera hacían más grata la enseñanza al envolverla en la narración, mientras que los proverbios, empleados ahora en las partes segunda, tercera y cuarta, exigen de Lucanor, y por ende del lector, un mayor esfuerzo y una mayor capacidad de comprensión. La nueva forma elegida no es tan distinta de la usada anteriormente, pero supone una condensación del contenido didáctico. El proverbio comparte con apotegmas, aforismos o epi-

gramas la brevedad y el lenguaje figurativo, de lo que se deriva la oscuridad. Esta formalización peculiar favorece la retención de los conocimientos, pero comporta también un grado cada vez mayor de dificultad, conforme avanzamos en la lectura. El oscurecimiento de la forma, además de ser un juego retórico, implica un aprendizaje progresivo del lector, que va de ese modo ascendiendo en su camino hacia el saber como si fuera escalando unos peldaños. Al llegar a la cuarta parte, sin embargo, la supresión de nexos y el desorden alcanzan tal grado de complejidad que dificultan su desciframiento, pero la aparente claridad expositiva de la quinta parte se contrarresta con una temática centrada en las distintas «razones» para salvaguardar el alma. Según las palabras de Patronio, a los 50 ejemplos de la primera parte, ha añadido 100 proverbios en la segunda, 50 en la tercera y 30 en la cuarta, lo que dota al conjunto de un simbolismo numérico nada extraño en una creación medieval. Sin embargo, la deficiente transmisión manuscrita de la obra impide hoy descubrir la concordancia con estas cifras. En síntesis, pese a que pueda haber sido redactado en diversos momentos, el resultado es un conjunto coherente, en el que don Juan Manuel ha sabido conjugar una rica variedad de temas, formas didácticas y estilos retóricos. La unidad viene proporcionada por la presencia constante de Lucanor y su consejero, pero también por las relaciones numéricas entre las partes y por el juego de claridad y oscuridad, mundo material y espiritual por el que Patronio va conduciendo a su discípulo. A lo largo de las cinco partes, el lector asciende por una escala, que le conduce hacia Dios y al saber, superando peldaños de progresiva dificultad y oscuridad expresiva.

La conciencia de escritor de don Juan Manuel hace que la parte primera de *El conde Lucanor* difiera de sus modelos más próximos, los ejemplarios, por el uso de ciertos principios constructivos que dan una mayor coherencia y un sentido unitario al conjunto, y de la cuentística oriental, por el rechazo de algunos recursos. La divergencia más evidente se descubre ya en el marco dialogado que encierra cada una de las historias de Patronio y las acerca a la situación concreta de un noble de ficción, el conde Lucanor, para tras

su aprobación, y con el visto bueno del autor-personaje (de nuevo don Johán), presentárselas a los lectores. Contar para Patronio no es salvar su vida (como en el *Sendebar* o en *Las mil y una noches*), ni amenizar un viaje (como en los *Cuentos de Canterbury*) o una espera (como en el *Decamerón*). Contar es adoctrinar a un noble, por lo que todas sus estrategias narrativas irán encaminadas al mejor aprendizaje de Lucanor, y, por tanto, del receptor del libro. Desde el punto de vista del marco dialogado el libro encierra un manual centrado en la figura del consejero y en el valor que los consejos deben tener en sí mismos, siguiendo un recorrido que se inicia en asuntos muy concretos y concluye en otros de ámbito más filosófico o religioso, en perfecta transición hacia las siguientes partes de la obra.

Para sus núcleos narrativos Patronio se sirve del amplio caudal cuentístico de la tradición escrita y oral de la Edad Media, pero su adaptación, y en algunos casos su ordenación, dentro del conjunto no es casual, ya que todo parece dispuesto de un modo tal que se facilite el aprendizaje. En una primera lectura el orden de las historias parece no obedecer a ningún principio y ni siquiera todos los manuscritos siguen el mismo, pero si recordamos la importancia que la retórica medieval concedía a la disposición (*dispositio*) de la materia, no nos extrañará descubrir unas historias singulares en lugares estratégicos —1, 25 y 50—, formando así un eje que vertebra la obra y refuerza su construcción. Las parejas constituidas en su interior por el privado y su cautivo (ejemplo 1), el conde y Saladino (ejemplo 25) y Saladino y el caballero anciano (ejemplo 50) reflejan las formadas por Lucanor y Patronio en el marco y la constituida en el exterior por don Juan Manuel y sus lectores: los tres ejemplos destacan en sus escenas centrales la importancia de escuchar buenos consejos antes de actuar. Las palabras sabias surgen de la boca de unos personajes singulares, en especial en el prólogo y en el epílogo, de los que se subraya su vejez, su ceguera y su encierro, lo que posibilita su análisis como un desdoblamiento del propio autor y una metáfora del hombre interior. Este juego de consejeros y aconsejados se reproduce a lo largo del libro en una serie de espejos

infinitos, ya que son varias las historias en las que un personaje adoctrina a otro ejemplificando ante sus ojos la enseñanza, como ocurre en los ejemplos 2, 21, 27b, 35 y 48, en las que sus protagonistas muestran de nuevo la vinculación que mantienen Patronio y Lucanor entre sí y el autor con sus lectores.

La relación entre la orden dominica y el noble castellano fue muy estrecha y es fácil suponer que a través de sus amistades religiosas llegarían hasta don Juan Manuel numerosos *exempla* que pudo leer o escuchar en sus citadas noches de insomnio. En ellos encontraría una fuente inagotable para las historias narradas por Patronio, reconstruidas y acomodadas a su público, mayoritariamente perteneciente al estamento de los defensores y al contexto histórico de la Castilla del siglo XIV. Las viejas anécdotas, ya conocidas por su público, cobran inmediatez y credibilidad al situarse en un marco geográfico, temporal o cultural próximo, sin olvidar nunca la intención didáctica. Don Juan Manuel proclama desde el prólogo su voluntad de retener al lector, incluso al menos dispuesto, por medio del uso de «palabras falagueras et apuestas» y sus armas de seducción son las herramientas retóricas. Rasgo característico de su forma de contar son las estructuras repetidas, los discursos indirectos, las apostillas moralizadoras, evitando que nada quede sobreentendido de acuerdo con las técnicas amplificatorias. En algunos casos la reelaboración de los modelos es de tal magnitud que implica una suma de recuerdos superpuestos sobre un cañamazo ejemplar, como ocurre en el cuento 11, uno de los mejores de todos los tiempos, que ha fascinado a escritores en la época moderna, desde Juan Valera a Jorge Luis Borges. El relato se convierte en una prueba iniciática fracasada, porque el deán, al no ser generoso, no resulta digno de acceder a los conocimientos esotéricos de don Illán y se queda sin la ciencia del maestro y sin las perdices. Don Juan Manuel consigue mantener tan engañado al deán de Santiago como al propio lector. La suma de secuencias repetidas, lejos de fatigarnos, aumenta nuestro interés para caer al final en la trampa tendida por el autor, al igual que el deán sufrió el encantamiento de don Illán. Para uno y otro la mención a las perdices, ya olvidadas, supone re-

gresar bruscamente a la realidad y descubrir que hemos sido atrapados por la magia de las palabras.

Superados los cincuenta años escribe sus tres últimas obras, el *Libro infinido*, el *Libro de las tres razones* y el *Tratado de la Asunción de la Virgen María*, en las que se identifica ya la voz del narrador con el autor, quien destina los libros directamente a un oyente-lector presente. En los últimos años se ha revalorizado especialmente el denominado por la crítica *Libro de las tres razones*, texto muy breve, a medio camino entre la prosa histórica y la ficción, pequeña obra maestra en la que pone en juego todas sus habilidades literarias. La devoción y admiración que sentía por su tío, Alfonso X, como se traslucía en los prólogos de la *Crónica abreviada* y del *Libro de la caza*, deja paso ahora a una historia de intrigas familiares en la que solo sale bien parado el linaje de don Juan Manuel. La oralidad, elemento importante de su escritura, se convierte en una de las claves de este libro, donde subyace como trasfondo la comunicación sostenida entre su amigo, el dominico fray Juan Alfonso, y el autor. Si «don Johán», trasunto del escritor, había mandado transcribir las conversaciones literarias entre sus personajes, Lucanor y Patronio, ahora es el propio don Juan Manuel quien convierte en literatura aquellas de las que él también fue protagonista. El hilo está constituido por historias familiares, algunas ocurridas antes de su nacimiento, pero «vivas» hasta ahora en la memoria de sus familiares y de sus vasallos más cercanos (→ 52). La rigurosa historicidad no es más que una estrategia discursiva, de la cual se puede servir el autor para manipular la realidad o para recubrir de autenticidad lo que no son más que leyendas. Así vamos conociendo el origen del linaje bendito del que desciende, que arranca de Fernando III, frente al maldito que se originó en las intrigas del rey Alfonso X y de su esposa doña Violante y que se arrastra de padres a hijos. Las historias familiares de amor y de odios fratricidas envuelven motivos legendarios y hagiográficos, pero también combinan sabiamente motivos folclóricos con otros propios de un relato novelesco, como la historia de los amores entre su tío, el infante don Enrique, y doña Constanza, su primera mujer. La perplejidad del lector procede de

la indefinición genérica, ya que don Juan Manuel se sirve de ciertos procedimientos y recursos del género cronístico para ir construyendo una visión disidente de la historia del reino y de su linaje que se sitúa en la periferia del espacio discursivo histórico. Su intención es manipular el pasado histórico para reivindicar su figura; sin embargo, su texto va más allá y se convierte en el testimonio más perfecto de cómo los caminos de la historia y la ficción se entrecruzan en la Edad Media.

3

LA CORTE COMO ÁMBITO DE CREACIÓN Y DIFUSIÓN DE CORRIENTES POÉTICAS

El estudio de la lírica peninsular ha venido lastrado por los problemas inherentes a todos los orígenes —escasez de textos y datos—, y por la reinterpretación ideológica destinada a explicar o a justificar este fenómeno, unida en este caso a una identificación entre usos lingüísticos y nacionalidad, totalmente ajena a las prácticas medievales. Con escasas excepciones, se escribe en castellano a partir de finales del siglo XIV, en un tardío renacer de los modelos provenzales, cuando la misma lengua llevaba doscientos años usándose para la poesía narrativa, épica o clerical, y había mostrado su madurez para transmitir extensos textos cronísticos en prosa o complejas traducciones científicas. Así fue considerada como un «fruto tardío» de un pueblo embarcado hasta entonces en tareas guerreras, y poco preparado todavía para que «florezcan bellas rosas líricas» en palabras de Claudio Sánchez Albornoz. Sin embargo, la razón era muy distinta y con claridad la había expuesto el Marqués de Santillana a mediados del siglo XV en su *Prohemio e carta* al esbozar un completo panorama de las corrientes líricas en las lenguas peninsulares. «Los catalanes, valencianos e aun algunos del Reino de Aragón fueron e son grandes oficiales d'esta arte», decía para explicar la difusión de la poesía provenzal por los territorios del oriente peninsular, mientras que «non ha mucho tiempo cualesquier decidores e trobadores d'estas partes, agora fuesen castellanos, andaluzes o de la estremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa» (p. 59). Es decir, la expresión lin-

güística está asociada a una tradición literaria prestigiosa y no a una identidad nacional y en consecuencia en la Península, con anterioridad al siglo xv, los poetas componían sus versos en provenzal, gallego o portugués, con independencia de su lengua materna; incluso Alfonso X, el gran impulsor del uso del castellano en la prosa y en la cancillería, será famoso trovador de poesía profana y religiosa en gallego. El ignorar esta situación supone desconocer las raíces de las que nacerá la poesía cortesana.

A partir del 1400 componer poesía en castellano —no solo lírica sino también narrativa— se convierte en práctica habitual en los ambientes cortesanos. Se cuida la regularidad en el cómputo del verso (isosilabismo), la consonancia, y se ensayan distintas modalidades estróficas, tratando de adaptar modelos no solo peninsulares sino también foráneos, especialmente franceses e italianos. En el tratamiento del amor cortés se acentúan ciertos rasgos que agrandan el abismo que separa al amante infeliz de su cruel dama y le llevan a desear la muerte para poner fin a tanto sufrimiento. El cambio más importante se dará, sin embargo, a mediados de siglo cuando se trate de dotar a la lengua poética de una dignidad estética que la haga comparable a las grandes creaciones latinas, pero también a las italianas, naciendo así la «poética de arte mayor». El resultado es una poesía que resulta fría y artificiosa para los gustos de un lector moderno, que bebe en las fuentes de la tradición garcilasista y del romanticismo, y su estudio fue relegado frente a otros géneros, como la épica o el romancero; solo en las últimas décadas la cuidada edición de algunos cancioneros bajo presupuestos filológicos más rigurosos, o el análisis formal y retórico de sus versos desde nuevas perspectivas, está permitiendo reescribir un nuevo capítulo de nuestra historia literaria.

Por el contrario, el descubrimiento a mediados del siglo pasado de las llamadas «jarchas mozárabes» y su coincidencia en ocasiones sorprendente con los rasgos de algunas cantigas de amigo de la escuela gallego-portuguesa y de los cantarcillos castellanos, los llamados «villancicos», fue saludado por la escuela de filólogos españoles, encabezados por Menéndez Pidal, como la pieza necesaria

para reconstruir el rompecabezas de la lírica tradicional de la Edad Media, una corriente oculta que vive en «estado latente» y emerge solo cuando despierta la atención de las élites. El panorama —no muy distinto al esbozado para la épica— implica de nuevo la búsqueda de «reliquias» para tratar de reconstruir con ellas los restos de un naufragio, del que sobresalen las «canciones de mujer», similares a las *chansons de femme* y a las *Frauenlieder*, que tuvieron que ser comunes a toda la Romania. Esta poesía, de origen popular y difusión oral, se opondría a la poesía culta en cuanto a formas métricas (versos cortos de medida irregular y rimas asonantes), recursos expresivos (basados en la sencillez y la simplicidad de esquemas repetitivos), modelos y tratamiento de algunos temas, en especial su concepción del amor. Con frecuencia se escucha la voz lírica de una mujer, habitualmente una doncella, que vive con tristeza y angustia la ausencia del amado, manifiesta el temor a ser olvidada o expresa libremente el deseo de que permanezca junto a ella. Un rico simbolismo arcaico y universal, como la fuente, el lavar una prenda del amado, la cervatica que enturbia el agua, los baños de amor, las flores, etc., añade connotaciones eróticas ambiguas a estos sencillos poemas. La inclinación de los estudios filológicos hispánicos hacia los géneros más autóctonos y populares, unida en este caso a la estética de estos poemitas, mucho más cercana a la sensibilidad actual, ha privilegiado, y en algunos casos tergiversado, su estudio.

Las actuales voces críticas se muestran más precavidas a la hora de identificar una y otra corriente poéticas, dado que la «lírica de tipo tradicional» solo podemos conocerla a través de fuentes escritas y cultas, lo que forzosamente supone un trasvase de formas y temas, en el que resulta muy difícil discernir lo que son fragmentos de poemas orales reutilizados de lo que serían —los más— hábiles adaptaciones. Las últimas líneas de investigación abiertas en torno a las «jarchas» proponen que sus autores fueran los mismos del resto de la *moaxaja*, que adaptarían formas poéticas tradicionales para crear un juego entre dos voces distintas, culta y popular, e introducir mayor variedad en los poemas. Si la canción de amigo aparece

en la cultura escrita cuando la poesía trovadoresca se afianza en el occidente peninsular, los cantarcillos castellanos solo saldrán masivamente a la luz cuando se generalice la moda de la poesía cancioneril, pero en gran medida los textos conservados son renacentistas. Esta estrecha asociación entre poesía popular medieval y cortesana —cada vez más evidente tras nuevos estudios sobre vocabulario, métrica o retórica— ha propiciado su reciente consideración como «subliteratura cortés», reelaborada en un medio aristocrático para ser degustada por un público del mismo grupo social. Idénticas cautelas deberían servir para desterrar ciertas prácticas ecdóticas que, en busca de la «lírica de tipo popular», han llevado a editar las jarchas sin sus moaxajas y los villancicos aislados de los poemas en los cuales se insertan, como si estos últimos fueran mineral secundario que hubiera que desechar para rescatar las pepitas de oro. Como han advertido estudiosos como Patrizia Botta o Vicente Beltrán, esta arraigada costumbre impide valorar el juego de intertextualidades entre ambas tradiciones poéticas y altera las formas métricas para ajustarlas a los supuestos patrones de la oralidad.

No menos complicada es la inserción en estas corrientes poéticas del romancero antiguo, cuyo abundantísimo conjunto de testimonios escritos conservados no remonta más allá del siglo XVI, por lo que de nuevo hay que presuponer cómo sería mientras tuvo una existencia oral, en qué momento situar sus orígenes y a partir de qué modelos. Ante las dudas acerca de la fidelidad de las fuentes escritas respecto a lo que pudo ser esa etapa previa de oralidad, los críticos han encontrado un riquísimo filón en el romancero oral moderno, vivo no solo en la Península sino con mayor vigor en otros muchos lugares de América o en las comunidades sefardíes. Gracias a estas investigaciones se han podido atestiguar algunos romances medievales, como el romance de «Bernal Francés», «Delgadina» o «La doncella guerrera», que no se habían atestiguado en fuentes antiguas, aunque en gran parte se trata de un *corpus* cuyas raíces están en fuentes más tardías. No conviene olvidar, sin embargo, que la moda cortesana por los romances camina estrechamente unida a la incorporación de la lírica de tipo tradicional en los mismos ámbitos.

Todas estas corrientes poéticas, difíciles de deslindar para los críticos, siempre deseosos de poder crear compartimentos estancos e incluso opuestos —lírica culta/lírica tradicional, romancero viejo / romancero nuevo—, conviven armoniosamente en el *Cancionero general*, recopilado por Hernando del Castillo, e impreso por vez primera en 1511. Gracias a esta magna antología estos versos resuenan en otros muchos autores posteriores, desde San Juan de la Cruz a Baltasar Gracián, quien gran admirador de las canciones cortesanas decía de ellas en la *Agudeza* «que todo lo echaban en concepto y así están llenas de alma y viveza ingeniosa» (discurso XXV).

LAS ESCUELAS TROVADORESCAS Y LOS ORÍGENES DE LA LÍRICA CORTÉS PENINSULAR

La poesía culta, con independencia de la lengua empleada y de la superposición de tradiciones, hunde sus raíces en la provenzal, que nació a finales del XI en las tierras que bajo el imperio romano se llamaron Aquitania y Galia Narbonense. En ese momento una serie de trovadores se sirvieron de los logros de la poesía latina coetánea para componer en una lengua artificial, la denominada lengua *d'oc*, cuya base lingüística se aproxima a la variedad hablada en las tierras de Tolosa, unas obras de compleja factura, que reflejan los estudios retóricos, gramaticales y musicales de sus creadores. El fenómeno no puede desligarse de una situación política irrepetible en la que en esa zona de la Europa occidental la sociedad feudal se fragmenta en pequeñas cortes señoriales, que rivalizan unas con otras por la brillantez de sus sesiones poéticas y se intercambian pullas en los versos del *sirventés* político.

Pese a la variedad de formas y temas la gran innovación de la poesía provenzal es la *cansó* ('canción'), cuyo argumento exclusivo es el amor, tratado de acuerdo con un código peculiar del «amor cortés» o «fino amor» (*amour courtois* o *fin amors*) y una terminología precisa, convertida en tópica con el transcurso de los siglos. Recordemos brevemente que en ese universo poético el enamora-

do rinde vasallaje a la dama, ser superior a menudo inaccesible, de la que aspira a convertirse en un humilde y fiel servidor, en clara trasposición del mundo feudal. El cruce de registros posibilita el servicio amoroso, y el traslado al terreno sentimental de los mismos términos utilizados en el lenguaje jurídico del vasallaje, como la vieja costumbre de entrecruzar las manos, *commendatio manibus*, para formalizar el pacto, las alusiones al beso, *osculo fidei*, la búsqueda de la recompensa o galardón, pero, sobre todo, la peculiaridad en los primeros tiempos de dirigirse a una dama casada, la *domina*, lo que convierte el amor cortés en una relación virtualmente adúltera. Más allá de la imitación del servicio feudal la erótica cortés es también una auténtica religión de amor, en la que la dama se convierte en un objeto de culto, mientras el enamorado perfecciona todas sus virtudes para mostrarse digno de ella, lo que no siempre consigue. En un *Salut de amor* anónimo y tardío se exponen los pasos del proceso de aproximación a una dama: «Lo primers es de fegnedor / el segons es de preiador / e lo ters es d'entendedor / e al quart es druz apelat»; es decir el amante debe comenzar como un «tímido», pasa a ser un «suplicante» cuando se atreve a confesarle a la dama su amor y llegará a ser «entendedor», si ella lo acepta e intercambian obsequios. Por último, solo si logra sus favores eróticos, incluida la posesión física, con gamas intermedias, alcanza la categoría de «druz». De esta teórica gradación, tantas veces comentada, nos interesa recordar que tanto los trovadores gallego-portugueses como sus herederos castellanos raras veces parecen superar, al menos en la letra escrita, la categoría de «fenhedor» (→ 62).

En los testimonios más antiguos, compuestos por Guilhem de Peitieu hacia el año 1000, ya aparecen diseñados los cánones del amor cortés extramatrimonial. Tras un siglo y medio de brillante florecimiento de trovadores, cuyos poemas aparecen recogidos en casi un centenar de cancioneros, compilados a veces junto a textos en prosa, *vidas* y *razós*, en los que supuestamente se incluyen datos biográficos de sus autores, una serie de circunstancias políticas forzaron a su dispersión. A mediados del siglo XIII las cruzadas contra

los albigenses ponen fin a la vieja escuela trovadoresca y muchos de sus integrantes optan por abandonar las cortes del sur de Francia, que ahora están en manos de nuevos señores, y buscan refugio en otros lugares más favorables a sus versos, como las cortes de la Corona aragonesa y de la castellanoleonesa.

Como resultado de estos contactos se extiende desde fechas tempranas la moda provenzal al otro lado de los Pirineos. Trovadores catalanes, como Guillem de Cabestany o Cerverí de Girona, escribirán sus versos en lengua *d'oc*, aunque no sea su lengua materna, práctica continuada hasta comienzos del siglo XV, mucho después de apagadas ya las voces de los trovadores en las cortes de Aquitania. Por su parte, poetas gallegos, portugueses, pero también castellanos o leoneses, como bien recordaba Santillana, eligen otra lengua local, el gallego, siguiendo las pautas de una escuela que, heredera del modelo occitano, adquiere una voz propia. Los testimonios más antiguos que tenemos de esta poesía gallegoportuguesa se remontan a finales del siglo XII. Las razones que explican el nacimiento en el occidente peninsular de una escuela poética tan refinada que, al igual que la provenzal, se expresa en una lengua vulgar y no en latín, son difíciles de precisar, pero en ello tendrían mucho que ver el camino de Santiago como vía de penetración de novedades artísticas y la importancia adquirida por la escuela catedralicia bajo el obispo Gelmírez (1068-1139), así como los numerosos contactos de nobles portugueses con Francia.

El matrimonio entre Alfonso VIII (1155-1214) y Leonor de Inglaterra propició la llegada de trovadores al occidente peninsular y marcó el principio de lo que será la tradición poética en esos reinos, tanto la galaicoportuguesa como la provenzal. A lo largo de siglo y medio, los poetas y juglares se mueven en torno a distintas cortes, atraídos por las circunstancias políticas y el interés de sus respectivos monarcas por la poesía, con dos momentos destacados. El primero corresponde a la corte portuguesa de Alfonso III (1246-1279), casado con Beatriz de Castilla, hija ilegítima de Alfonso X, donde se agrupan trovadores, como Johan López d'Ulhoa, o Johan Soárez Coelho o Johan Pérez d'Avoyn, y a la castellana de Alfonso X

(1245-1280). En su entorno se encuentran trovadores gallegos como Pero da Ponte, Ayras Nunes, Johan Ayras de Santiago, Pero Gómez Barroso, Pay Gómez Charinho, etc., pero también occitanos como Guiraut Riquier y Folquet de Lunel, y algunos, como el italiano Bonifacio Calvo, que escriben en varias lenguas. Este genovés es autor de un curioso sirventés político en el que alterna el provenzal con el gallegoportugués y el francés, en una perfecta simbiosis que muestra el plurilingüismo de la época. La figura más sobresaliente de esa corte es la del propio rey, autor de poemas profanos, como las *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, y religiosos, como las *Cantigas de Santa María*. Estas últimas, compuestas entre los años 1257 y 1279, se consideran hoy producto de un equipo de autores bajo la dirección e intervención directa del rey, quien pudo a su vez ser el creador de algunas de ellas. Sus más de cuatrocientos textos (427) se distribuyen entre poesías narrativas, que cuentan milagros realizados por la Virgen María, y poemas líricos (cuarenta *cantigas de loor*) que cantan sus alabanzas. Las primeras entroncan con la literatura hagiográfica latina y romance, como los *Miracles de Nostre Dame* de Gautier de Coincy o los *Milagros de Nuestra Señora* de Gonzalo de Berceo, pero se diferencian y caracterizan por su forma lírico-narrativa, por configurarse como una colección nueva sin partir de un conjunto preexistente y presentarse, en alguno de sus códices, junto a su música y acompañadas de unas extraordinarias miniaturas que nos ofrecen una inmejorable visión de la España del siglo XIII. Recogen milagros marianos divulgados por todo el Occidente, como el famoso de Teófilo o el niño judío, ya comentados, junto a otros de alcance local, ambientados en Villalcázar de la Sirga (Palencia), Salas (Huesca) o en el Puerto de Santa María (Cádiz), y algunos en los que el beneficiario es Alfonso X, como las cantigas 209, 235 o 279.

El segundo momento dorado se identifica con los años de Sancho IV en Castilla (1284-1295) y de don Dionís en Portugal (1279-1325), nieto a su vez de Alfonso X. En la corte de Sancho IV, incluso en la de su sucesor Fernando IV (1295-1312), siguen figurando trovadores, algunos de ellos procedentes de la corte de su

padre, como Ayras Nunes o el almirante Pay Gómez Charinho, como lo atestiguan las cuentas de su reinado, aunque la falta de datos biográficos y la incesante movilidad de estos poetas hace que resulte difícil fijarlos en una u otra corte. La muerte del rey don Dionís de Portugal en 1325 contribuye al paulatino declive de esta escuela que acabará confluyendo en la castellana, con una generación de poetas que alterna todavía ambas lenguas. Como simbólico enlace entre uno y otro grupo estaría el «Libro de canciones», hoy perdido, que compiló don Pedro, conde de Barcelos, e hijo bastardo de don Dionís, y legó a su sobrino, el rey Alfonso XI.

Según la tradicional subdivisión del *Arte de trobar* que figura al frente del *Cancionero de la Biblioteca Nacional*, la poesía gallego-portuguesa profana se divide en cuatro géneros: cantigas de amigo, cantigas de amor, cantigas de escarnio y cantigas de maldecir. La distinción entre estas últimas formas satíricas, relacionadas con el *sirventés* occitano, se sustenta solo en el lenguaje, encubierto en las cantigas de escarnio, y descubierto y claro en las de maldecir. Por el contrario las dos primeras, muchísimo más numerosas, se han venido considerando antitéticas: las cantigas de amigo, testimonio de un lirismo primitivo y autóctono, próximas a la «canción de mujer», frente a las cantigas de amor, herederas de la *cansó* occitana y representantes del amor cortés desde una perspectiva masculina. Sin embargo, gran parte del medio millar conservado del primer grupo combina elementos de la canción de mujer y de la cantiga de amor trovadoresca, y solo unas pocas nos transmiten de forma bellísima una adaptación de lo que podrían ser poemas enraizados en la tradición popular, con elementos arcaicos y aparentemente pretrovadorescos. Del mismo modo en las cantigas de amor el lamento del amante por el amor no correspondido adopta un tono desacostumbrado entre los trovadores provenzales y en ocasiones se recurre a esquemas formales paralelísticos similares a los utilizados en las cantigas de amigo. La deuda reconocida entre ambas tradiciones puede dar también pie al juego, no exento de orgullo, como en esta cantiga del rey don Dionís: *Proveçaes soen mui ben trobar / e dizen eles que é con amor: / mais os que troban no tempo da flor / e non*

en outro, sei eu ben que non / an tan gran coita no seu coraçon / qual m'eu por mia senhor vejo levar ['Los provenzales saben hacer bellas canciones y dicen ellos que es por amor, pero quienes trovan en el tiempo de las flores, y no en otro, seguro que no soportan tal pena en su corazón, como la que yo siento por mi señora']. Este concepto del amor como «coita» es un sentimiento sin esperanzas ni salida, frente al «joi», el gozo o la alegría, de los provenzales.

Las creaciones más originales que nos ha legado la escuela gallegoportuguesa son, sin embargo, aquellas cantigas de amigo que no guardan relación con modelos precedentes. Formalmente las estrofas se articulan como un dístico con estribillo, construyéndose la segunda a partir de un paralelismo literal de la primera, bien por medio de la inversión en el orden de las palabras (*É-no sagrado, en Vigo,/En Vigo, no sagrado*), bien con la única variación de la palabra final (*amigo/amado*) y las siguientes con el recurso llamado *leixa-pren*; esta técnica, literalmente «deja y toma», consiste en repetir el segundo verso de la primera estrofa para iniciar con él la tercera, comenzar la cuarta con el último de la segunda, etc., quedando de esa manera las estrofas entrelazadas. El uso de la rima asonante, la presencia de arcaísmos y, sobre todo, el enfoque del tema amoroso, plagado de motivos populares, conecta estas cantigas con una tradición anterior que enlaza con el mundo representado en jarchas y en el cancionero castellano.

Predomina en ellas la voz de la mujer soltera, que habla de su amigo o cuenta sus penas de amor a confidentes como su madre o sus amigas, o a la propia naturaleza. Se cita al alba (*Levantou-s' a velida, / levantou-s alva*), a veces junto al agua, bien sea fuente, río (*Pela ribeyra do rio salido / trebelley, madre, con meu amigo*) o mar, elemento de la naturaleza que, junto a las flores del pino (*Ai flores, ai flores do verde pino, se sabedes novas do meu amigo!*), escucha las penas de la muchacha (*Ondas do mar de Vigo*). Acude a romerías o a la ermita de San Simón, como en la célebre canción de Mendinho, donde espera en vano al amado rodeada de las olas (*Sedia-m'eu na ermida de San Simion*), pero también baila jubilosa con sus amigas enamoradas bajo los avellanos floridos (*Bailemos nos ja todas tres, ay*

amigas) o se encuentra con el amado junto al mar. El rico simbolismo, extraído del mundo natural, es común a la lírica popular de otras áreas y tiene claras connotaciones eróticas, como el largo cabello o las camisas, que gusta de lavar en la fuente fría (*Fui eu, madre, lavar meus cabelos*) o en el río (*vai lavar camisas / e-no alto*) antes del encuentro con el amigo, o el ciervo revolviendo las aguas; periódicamente otros autores cultos, desde San Juan de la Cruz a García Lorca o Rafael Alberti, descubrirán la riqueza de estas imágenes.

LA LÍRICA CORTÉS EN CASTELLANO EN BUSCA DE UNA VOZ PROPIA

Es difícil explicar el paréntesis que encontramos en Castilla entre los últimos trovadores aún activos en la corte de Fernando IV (1295-1312) y los más viejos poetas del *Cancionero de Baena*, que podemos situar en el reinado de Enrique II (1369-1379). Un silencio solo interrumpido por simbólicos testimonios, como la cantiga castellana que el rey Alfonso XI dedica, hacia 1339, a su amante Leonor de Guzmán («En un tiempo cogí flores»). La progresiva decadencia de la escuela trovadoresca gallega no impide reconocer sus ecos en los inicios de la poesía castellana de cancioneros. Más allá de la presencia de sus creadores o intérpretes, los cancioneros, copiados e intercambiados de corte en corte, sirvieron para dar el relevo a una nueva escuela poética, que será ya una realidad a partir de 1400.

Una suma de circunstancias históricas, y una coyuntura político-social concreta, explicarán este cambio de dirección, en el que el castellano acabará siendo lengua dominante, usada incluso por los portugueses, como hará el condestable don Pedro de Portugal (1429-1466). Para llegar a esta situación hay que recordar la importancia que tuvo la derrota de Aljubarrota (1385) para distanciar ambos reinos, tras la reclamación de Juan I al trono de Portugal. En Castilla coincide la aparición de los primeros trovadores gallegocastellanos con la entronización de la dinastía Trastámara, tras la muerte de Pedro I en Montiel en 1369 por las tropas de su hermano bastardo, el futuro Enrique II. El posterior acceso al trono

de Aragón de un representante de la misma familia, Fernando de Antequera, propiciará las relaciones entre la nobleza de ambas cortes; basta con recordar cómo Íñigo de Mendoza asistirá a las célebres fiestas de la coronación del futuro rey de Aragón.

Este anómalo proceso de acceso al poder intensificará las acciones de propaganda y los esfuerzos de consolidación y justificación de una monarquía absolutista e incrementará, a su vez, la nobleza de título. El recurso, iniciado por Enrique II, para premiar a quienes habían luchado a su lado, se intensificó con Juan II, quien concedió, por ejemplo, el título de Marqués de Santillana y conde del real de Manzanares a don Íñigo López o el marquesado de Villena a don Juan Pacheco, valido de don Enrique. Paralelamente, en el transcurso del siglo asistimos a una progresiva transformación de la nobleza que de ser esencialmente militar pasa a ser más urbana y cortesana, lo que comportará cambios políticos, pero también culturales. La actividad poética, junto a las fiestas y espectáculos caballerescos ya estudiados, se convertirá en un medio de afirmación de la aristocracia y en un reflejo de sus permanentes discordias con la monarquía. Dentro de una amplia variedad de actividades lúdicas, la poesía se integrará en el entorno de la corte como un elemento más encaminado a la exaltación del poder regio y a la exhibición de las capas más altas de la sociedad. La denominación —«poesía cortesana»— ya nos indica la importancia del ámbito curial para comprender un género que surge y se difunde dentro de un círculo minoritario y elitista. La corte, que no tendrá residencia fija hasta Felipe II, es, como señalaba Alfonso X, «el lugar ó ['donde'] es el Rey et sus vasallos et sus oficiales con él» (*Partida*, II, 9, 27)» (→ 56). Allí acudirán los hijos de los grandes nobles para «cursar cortes de reyes e con grandes señores», como indicaba Baena en su prólogo, y en ella «las fiestas y los conbites opulentos ... así como sordos e en silencio se fallan» si no se amenizan con la poesía, en palabras de Santillana en su *Prohemio e carta*.

Se han computado más de setecientos poetas y más de siete mil composiciones poéticas, transmitidas gracias a más de sesenta cancioneros, término que designa unas recopilaciones mayoritaria-

mente de obra poética, destinadas a un público cortesano. La importancia de los mismos para acceder a este inmenso *corpus* justifica la denominación alternativa de «poesía cancioneril». Supone un tardío florecimiento de la lírica trovadoresca, cuando sus rescoldos ya se habían apagado en toda Europa, pero con unas características singulares y algunas formas métricas nuevas, como el *dezir*, que carecen de precedentes trovadorescos. El modelo más directo será la lírica galaicoportuguesa, escuela que parecen continuar los primeros poetas incluidos en el *Cancionero de Baena*, pero a este vendrán a sumarse influencias directas de los poetas provenzales, así como de la poesía francesa e italiana, no solo de los llamados *stilnovisti* sino de los grandes poetas, como Dante, Petrarca y Boccaccio, o de la catalana, como Ausiàs March o Jordi de Sant Jordi. Las circunstancias históricas o la trayectoria personal de cada autor explicarán el predominio de una u otra corriente, pero el discernir estas herencias no siempre será fácil, ya que en última instancia muchos motivos aparecen asociados a varias tradiciones y todas remontan, en última instancia, a la occitana. El imposible recorrido por este amplísimo conjunto poético debe, sin embargo, detenerse en algunos de sus hitos más significativos.

En febrero de 1445, Juan Alfonso de Baena, escribano real y poeta, ofrece a su señor Juan II de Castilla y a su esposa, doña María, una antología a la que la crítica ha denominado *Cancionero de Baena*. Lo primero que sorprende es no descubrir en ella a importantes autores, como Rodríguez del Padrón, Santillana o Mena, pero tampoco ningún verso del rey o de su valido Álvaro de Luna, ambos también con aficiones poéticas. Las razones posiblemente sean dos: por un lado, la compilación, pese a que después se incorporaran textos posteriores, se realizaría entre los años 1425-1430, pero además la selección —como ocurre siempre—, refleja las preferencias del antólogo, y a Baena le interesa más la temática erudita, moral y religiosa que la superficial poesía cortesana. En síntesis, guiado por un gusto arcaizante, se preocupa por rescatar unas obras que por técnica y contenido ya estaban alejadas de la moda cortesana del momento. Gracias a su labor podemos conocer la poesía es-

crita entre finales del siglo XIV y los primeros años del XV, aunque el núcleo más nutrido se sitúa en torno a 1400.

Los poetas más antiguos constituyen un reducido grupo que ya estaba en activo en el siglo XIV y que refleja lo que se conoce como escuela gallegocastellana por utilizar una lengua híbrida entre castellano y gallego. Destaca entre todos ellos Alfonso Álvarez de Villasandino (h. 1345- h. 1424), ampliamente representado en el *Cancionero*, y testigo excepcional por su longevidad de la transformación poética de Castilla. Es autor de varias cantigas de temática amorosa, escritas en gallego a la manera provenzal, que entrarían en la categoría de poesía de encargo. La rúbrica nos señala que se dedica a doña Juana de Sosa, amante de Enrique II, y el poema combina el *leixa-pren* con expresiones trovadorescas, como el uso del término «señor» para referirse a la dama o del verbo «servir», presentes ya desde la primera estrofa:

> Tempo ha que muito afané
> miña señor, por vos servir
> e ya non posso encubrir
> a coita en que eu biveré.
> Pois merçed non poso achar
> en vós, la gentil sin par,
> longe de aquí por vosso iré.*

(*Baena*, p. 35.)

En otros autores predomina ya el castellano, como ocurre en las obras del genovés Francisco Imperial, Ferrán Manuel de Lando o del propio Baena, que se enredan en largas discusiones poéticas, bajo la modalidad de las preguntas y respuestas. Este juego poético, vieja herencia de la *tensó* y el *joc-partit* provenzal, no se aplica ahora a la temática cortés, sino a diversos asuntos más graves o

* «Hace tiempo que mucho me esforcaba, / mi señora, en serviros/ y ya no puedo encubrir / la pena en la que viviré. / Ya que no puedo hallar consuelo/ en vos, la gentil sin igual, / me alejaré de aquí por vos.»

simplemente ingeniosos, desde indagar acerca de las figuras del Apocalipsis o preguntar cómo se sostiene el cielo. La labor de Baena como antólogo implica también un trabajo erudito plasmado en la ordenación del material por autores, la redacción de rúbricas que recogen el género de cada poema, las circunstancias de la composición, el nombre de su creador y a veces el destinatario, y la incorporación al comienzo de una dedicatoria y un prólogo. La combinación de práctica poética con teorización contaba con el precedente de los cancioneros provenzales y del *Arte de Trobar* del cancionero gallegoportugués de la Biblioteca Nacional de Lisboa, pero en castellano supone una novedad que tendrá, entre otros ilustres continuadores, a Santillana y Encina.

Para conocer la poesía cortesana hay que acudir a otros cancioneros, como el denominado *Cancionero de Palacio*, que contiene poemas escritos entre 1400 y 1437 de autores como Macías, Íñigo López de Mendoza, Pedro de Santa Fe e incluso del rey don Juan II (1406-1454). El contenido es bien distinto, ya que en él predomina la producción amorosa y de circunstancias y quedan en segundo plano los asuntos didácticos y morales. Refleja un periodo de esplendor poético que no guarda correspondencia con la situación política del momento, con continuados enfrentamientos entre los reinos peninsulares, luchas entre la monarquía y la nobleza, a la que intenta sujetar don Álvaro de Luna, mientras el rey se dedicaba a sus aficiones intelectuales. Como lo describe Fernán Pérez de Guzmán en sus *Generaciones y semblanzas*, «oía muy de grado los dizires rimados e conocía los vicios d'ellos ... sabía del arte de la música, cantava e tañía bien» (p. 39) y era amante de los espectáculos caballerescos y cortesanos. Como representante de la aristocracia el Marqués de Santillana participa muy activamente en la vida política de la corte al servicio del rey, pero también apoya en ocasiones a los infantes de Aragón y se opone a Álvaro de Luna; por el contrario, el letrado Juan de Mena, secretario de cartas latinas y cronista real, abandona la corte tras la ejecución del valido y la muerte del rey.

Las relaciones entre la nobleza castellana y aragonesa tienen también su correspondencia en los intercambios de poetas entre

ambas cortes. El joven Íñigo López de Mendoza había servido como copero mayor ante el también joven infante, futuro Alfonso V (1394-1458), y en su entorno permanecería unos años, lo que le permitió conocer a Enrique de Villena, que le facilitaría el acceso a la *Eneida* y a la *Divina Comedia*, y a poetas como Jordi de Sant Jordi o Ausiàs March. El rey se establece desde 1432 en Italia y, pese a los continuados intentos de los aragoneses para que regrese a la Península, conquista Nápoles e instala allí su corte, convirtiendo la ciudad en centro del humanismo y del renacimiento artístico. Fueron muchos los poetas castellanos y aragoneses que acudieron allí y convivieron con poetas italianos, pero ese contacto no fue tan fructífero como cabía esperar, ya que continuaron escribiendo con formas y temas muy similares a los usados en las cortes castellanas. Curiosamente será en estas donde lleguen las influencias italianas, y se copie el modelo alegórico dantesco e incluso se ensaye el soneto, como hará el Marqués de Santillana. Por el contrario la corte napolitana se adelanta en la moda popularizante, con la incorporación de villancicos y romances al ámbito aristocrático. El *Cancionero de Estúñiga*, aunque se recopiló ya muerto Alfonso V, recoge en gran parte la actividad poética de su corte.

Pese a que Santillana se pone al servicio del nuevo monarca, Enrique IV (1454-1474), a quien da la bienvenida en uno de sus sonetos («Porqu'el largo bevir nos es negado, / inclito Rey, tales obras fazed / que vuestro nombre sea memorado; / amad la fama e aquella temed», p. 175), la corte dejará de ser un lugar favorable para la creación poética, en especial tras los conflictos sucesorios en torno a 1464, y solo se consolida la tradición cancioneril con la llegada de los Reyes Católicos, junto a la apertura hacia nuevas corrientes, como la lírica de tipo tradicional y el romancero, y la poesía religiosa. El *Cancionero musical de Palacio*, cuyo núcleo primitivo debió de copiarse hacia 1505 en la corte, refleja esta moda popularizante.

Pocos años después, en 1511, veía la luz el *Cancionero general*, el primer cancionero colectivo impreso, compilado por Hernando del Castillo, librero segoviano afincado durante largo tiempo en

Valencia. En esta voluminosa colección, preparada a lo largo de unos veinte años, recoge cuantos poemas «de Juan de Mena acá se escrivieron, o a mi noticia pudieron venir» (*CG*, I, 189). La afirmación no es del todo exacta, ya que guiado por unos criterios comerciales, ajenos hasta ahora al mundo de los cancioneros, excluye quizá aquellos textos cuyos cauces de difusión ya los hacían muy populares; así incorpora la obra completa de Jorge Manrique, a excepción precisamente de las *Coplas*. El conjunto, «maravillosamente ordenado», reúne textos de tres generaciones de poetas, separados por materias desde las «obras de devoción y moralidad» a las «de burlas provocantes a risa». Pese a que el precio lo convertiría en un artículo de lujo, por vez primera la poesía cortesana salía del circuito elitista en el que estaba confinada desde finales del siglo XIV y se abría hacia un nuevo círculo de lectores.

LA MAESTRÍA MENOR Y «LAS COSAS DE AMORES»

> Ay en nuestro vulgar castellano dos géneros de versos o coplas: el uno, cuando el pie consta de ocho sílabas o su equivalencia, que se llama *arte real*; y el otro, cuando se compone de doce o su equivalencia, que se llama *arte mayor* (p. 86).

Esta distinción entre dos tipos de versos, establecida por Juan del Encina en su *Arte de poesía* (1496), equivale a lo que, en términos actuales, se conoce como arte menor y mayor. En la poética del siglo XV la utilización de uno u otro metro venía condicionada por varios parámetros que irían desde el modelo seguido, los temas escogidos, la categoría del creador e incluso su edad. Los cultivadores del arte menor, «decidores» o «trobadores» en palabras de Santillana, se acogen en gran medida a las pautas de la escuela trovadoresca, mientras que quienes aspiraban a seguir el camino marcado por los clásicos o los grandes poetas italianos, Dante, Petrarca y Boccaccio, se inclinaban por el arte mayor y eran calificados con el prestigioso término de «poetas». Estas diferentes formas de escri-

bir podrían también coincidir en una misma persona, de lo que serán buen ejemplo Santillana o Mena, pero entonces el uso del octosílabo parece ser adecuado para «cosas alegres e jocosas de la edad de juventud», mientras que en la madurez ambos crean sus mejores poemas de arte mayor, «más propio para cosas graves y arduas». En la vejez, tras entonar las palinodias por haber perdido el tiempo en lírica liviana de amoríos, algunos se inclinan por la poesía religiosa, evolucionando hacia una retórica de la humildad que implicará también la vuelta al arte menor.

Este ultimo término parece comportar una mayor accesibilidad, lo cual no es del todo exacto, al menos para el lector actual. Para expresar la complejidad del universo amoroso los poetas recurren a procedimientos retóricos que oscurecen el mensaje y se engloban en lo que ellos mismos califican como «sotileza». El resultado es una poesía muy abstracta, en la que escasean los términos concretos y las alusiones anecdóticas, y se juega con figuras y conceptos. Muy ilustrativos son los dos poemas de Juan de Mena, «El sol clarecía los montes Acayos» y «El fijo muy claro de Yperión», conocidos también como coplas de «claroscuro», en los que se van alternando las estrofas de arte mayor con su característico ornato erudito, con las coplas de pie quebrado, aparentemente más sencillas, pero un ejemplo del segundo estilo ya permite apreciar su dificultad:

> Cuando vi morir mi vida
> e vida dar a mis males,
> cuya vida es despedida
> de quien fue desconocida ['ingrata']
> a mis penas desiguales ['desmedidas'].
> Entonces bien me pensé,
> pensé que mi pensamiento,
> tanto fuerte,
> non toviera sobre qué,
> sobre qué darme tormento
> sobre muerte.

(*Obra lírica*, p. 153.)

El poeta anuncia el nacimiento de su amor, que implicó el fin de su vida por la ingratitud de la dama; una vez «muerto» metafóricamente no caben ya nuevos tormentos. Si a la dificultad conceptual, sustentada sobre la contraposición vida/muerte, le añadimos los recursos retóricos basados en la repetición de un cuerpo léxico o de sonidos, concluimos que lo supuestamente claro es bastante oscuro.

Dejando a un lado estos originales ejemplos de polimetría, las «cosas de amores», como las llama Hernando del Castillo, se vuelcan habitualmente en «canciones» y «decires». La primera, heredera de la *cansó* provenzal y a su vez de la cantiga galaicoportuguesa, es una composición pensada para ser cantada, que consta de una parte inicial o cabeza, que introduce el tema, una parte medial, que va reduciendo su extensión conforme avanza el siglo, y una parte final, que repite a veces las rimas y hasta algún verso íntegro de la cabeza. Se configura así como una estrofa cerrada y rítmica, cuyo esquema se vuelve más rígido a finales del siglo xv. Por el contrario, el «decir lírico», término que desde mediados del xv viene a ser sustituido por el de «coplas», es una forma abierta, con un número variable de estrofas, que mantienen la misma distribución de rimas entre sí, y cuya mayor extensión ya indica que se trata de poesía dicha y no cantada. El estilo de canciones y decires es también distinto, ya que, desde un punto de vista retórico, las primeras siguen el llamado «ornato fácil», caracterizado por el empleo de figuras, mientras que en los decires predomina el «ornato difícil», constituido por tropos. A estas formas se suman otras, como la «esparsa», poema corto de una sola estrofa, donde el poeta luce su agudeza y habilidad para condensar un concepto amoroso, pero también «invenciones» y «motes» o «preguntas y respuestas», que reflejan el componente lúdico de la poesía cortés.

El amor trovadoresco revive en esta lírica menor, con reiteración de metáforas gastadas e incluso fosilizadas, pero acentuando ciertos rasgos en detrimento de otros y creando un mundo poético más abstracto. Se insiste en que es un sentimiento privativo de las clases nobles, como lamenta la madre de Leriano en la *Cárcel de amor*, ante el lecho de su hijo moribundo:

> Bienaventurados los baxos de condición y rudos de engenio, que no pueden sentir las cosas sino en el grado que las entienden; y malaventurados los que con sotil juizio las trascenden, los cuales con el entendimiento agudo tienen el sentimiento delgado; pluguiera a Dios que fueras tú de los torpes en el sentir (p. 173).

Es irracional, confuso y contradictorio, también a los ojos de los propios poetas, que recurren al lenguaje paradójico para poder definirlo, como hará Jorge Manrique, retomando viejos motivos petrarquescos: «Es amor fuerça tan fuerte / que fuerça toda razón, / una fuerça de tal suerte / que todo el seso convierte / en su fuerça y afición ... Es plazer en que ay dolores, / dolor en que ay alegría, / un pesar en que ay dulçores, / un esfuerço en que ay temores, / temor en que ay osadía...» (p. 55). El enamorado actúa con secretismo como si la dama estuviera casada, algo que ya no siempre ocurría; por eso silencia su nombre, como hace don Alvaro de Luna en un poema transmitido en el *Cancionero de Palacio* («Mi persona siempre fue, / et allí será tod' ora, / servidor de una señora / la cual yo nunca diré», p. 192), o lo oculta en el interior de los versos, como hará Jorge Manrique aunque se dirija a su propia esposa, doña Guiomar, y evita las descripciones de su aspecto físico o los datos biográficos. Incluso en los textos más antiguos todavía se utiliza el término «señor» para designar al femenino, como recuerdo del viejo *midons* provenzal; así Francisco Imperial mandará callar a «cuantos escrivieron loando señores» (*Baena*, p. 280). Son continuas las quejas del amante por no ser correspondido ante la crueldad de la dama. Sufre y se debate entre fuerzas contradictorias, que le hacen desear la muerte como una única salida, y son constantes las llamadas para que su llegada ponga fin a tanto dolor, como en este «decir» de Juan de Mena: «Ven por mí, muerte maldita, / pereçosa en tu venida, / por que pueda dar finida / a la mi cuita infinita; / rasga del todo la foja / do son escriptos mis días, / e del mi cuerpo despoja / la vida que tanto enoja / las tristes querellas mías» (*Obra lírica*, p. 113).

La interpretación «idealista» tradicional ha sido objeto de debate desde las últimas décadas del pasado siglo. La deliberada am-

bigüedad de los textos permite que metáforas, juegos de palabras o vocablos como «muerte», «gloria», «servicio», tengan una lectura erótica o espiritual. Esta «esparsa» de Guevara, poeta de la corte de los Reyes Católicos, aparentemente recrea el insomnio del enamorado que pena por su amada:

¡Qué noche tan mal dormida!
¡Qué sueño tan desvelado!
¡Qué dama vós, tan polida ['refinada']!
¡Qué ombre yo, tan penado ['atormentado']!
¡Qué gesto el vuestro, de dios!
¡Qué mal el mío, con vicio ['placer']!
¡Qué ley ['compromiso'] que tengo con vós!
¡Qué fe ['fidelidad'] con vuestro servicio!

(*Cancionero general*, II, p. 259.)

La rúbrica, que acompaña al texto en el *Cancionero general*, nos da una interpretación bien diferente: «Esparsa a su amiga, estando con ella en la cama»; de ello no debe, sin embargo, concluirse que todos los poemas amorosos tengan alusiones eróticas en clave.

En este rápido repaso por la utilización del código cortesano en los cancioneros castellanos, no podemos olvidar la insistencia con la que los poetas hispanos se apropian del léxico y la simbología religiosos, acomodan textos litúrgicos en latín en sus composiciones o construyen alegorías basadas en el culto al amor. El poeta carece de modelos terrenales para comparar la belleza y perfección de su dama, por lo que debe recurrir a hipérboles sacro-profanas. «Non nació ni nacería, / salvo la Virgen María, / ninguna tal como vós», dirá Juan de Mena en un poema de atribución discutida («Presumir de vos loar», *Obra menor*, p. 81), en el que continuadamente se juega con la *religio amoris*. Su presencia deja atónito al enamorado, quien se compara con los apóstoles ante la transfiguración de Cristo en el monte Tabor, como hará Santillana en el soneto XIV: «Cuando yo soy delante aquella dona, / a cuyo mando

me sojudgó Amor / cuido ['creo'] ser uno de los que en Tabor / vieron la grand claror que se razona» (p. 160).

Esta tendencia origina subgéneros poéticos como las «misas de amores», entre las que destacan la de Juan de Dueñas o la de Suero de Ribera, los «infiernos» e, incluso, los «purgatorio de enamorados», como el del bachiller Ximénez en el *Cancionero general*. En el extenso decir alegórico de Santillana, el *Infierno de los enamorados*, la tradición clásica se funde con la dantesca. El poeta, guiado por el casto y desdichado Hipólito, descubre en la «oscureza del triste lugar eterno» a famosas parejas de enamorados, como Orfeo y Eurídice, Hero y Leandro o Dido y Eneas, pero también amantes infelices más próximos a su tiempo y a su lengua, como el trovador Macías, quien le confiesa que «la mayor cuita que haver / puede ningún amador / es membrarse del plazer / en el tiempo del dolor», eco de las palabras de Francesca en la *Divina Comedia* (*Infierno*, V, 121-123). Este encuentro, que pone fin al recorrido, inspirará a Gerardo Diego unos versos en *Ángeles de Compostela* («Por las selvas del infierno / de los enamorados»). Santillana y su decir se convertirán en tema poético para un poema de García de Pedraza, incluido en el *Cancionero de Palacio*, en el que el protagonista recorre la casa de Fortuna y en su interior descubre a un caballero quien «con gesto mesurado» lee los versos: «la fortuna que non cessa, / siguiendo el curso fadado» (p.14); el personaje es el mismo Santillana, cuyo *Infierno* funciona como intertexto en un moderno juego poético que refleja también la autoridad que había alcanzado entre sus coetáneos.

Estas adaptaciones, que en la actualidad parecen sacrílegas, no eran inusuales en la Edad Media, y contaban con numerosos precedentes desde la poesía provenzal y el *dolce stil nuovo*, hasta la tradición goliárdica y el *Libro de buen amor*. Algunos de estos textos fueron destrozados o tachados en los cancioneros, como ocurrió con la «Misa de amor» de Suero de Ribera, cuyas hojas fueron arrancadas en los *Cancioneros de Estúñiga*, *Barrantes*, *Roma* y *Palacio*, o el «Miserere» de Francisco de Villalpando, tachado en el *Cancionero de Palacio*. En muchos casos parece que estas interven-

ciones fueron debidas a lectores del siglo XVI, mientras que en el XV siguen triunfando estas alegorías y se propagan al romancero trovadoresco («Romance de la bella en misa»).

EL «DEZIR» ALEGÓRICO O LA «IMITATIO» DE LA POESÍA ITALIANA

La poesía no sirve solo para transmitir las «cosas vanas e lascivas» en octosílabos; hay otros temas, más allá de las «cosas de amores», otros metros, otros ritmos y otros modelos mucho más ambiciosos. De ello habla Santillana, cuando en su *Carta prohemio* retoma la vieja teoría de los tres estilos. Conviene recordar que la retórica latina establecía una jerarquía en función de los asuntos tratados y de la finalidad del discurso, según tres niveles elocutivos: alto, medio y bajo. Estos principios retóricos fueron adaptados en el renacimiento del XII por gramáticos, como Godofredo de Vinsauf y, sobre todo, Juan de Garlande (s. XIII), creador de la famosa «rueda de Virgilio», en la cual se sirvió de las tres obras del gran poeta latino, *Bucólicas*, *Geórgicas* y *Eneida*, para relacionarlos con la sociedad estamental y ejemplificarlos con las figuras del pastor, agricultor y guerrero.

Santillana y Mena aplican esta triple distinción a nuevos aspectos; así, mientras Juan de Mena, en el prólogo a la *Coronación*, la relaciona con los géneros (tragedia, sátira y comedia), el primero la amplía en su *Prohemio e carta* a las lenguas y a las técnicas literarias:

> Cómo pues o por cuál manera, señor muy virtuoso, estas ciencias hayan primeramente venido en mano de los romancistas o vulgares, creo sería difícil inquisición y una trabajosa pesquisa. Pero dejadas ahora las regiones, tierras y comarcas más longincuas ['lejanas'] y más separadas de nós, no es de dudar que, universalmente en todas, de siempre estas ciencias se hayan acostumbrado y acostumbran, y aun en muchas de ellas en estos tres grados, es a saber: sublime, mediocre e ínfimo. Sublime se podría decir por aquellos que las sus obras escribieron en lengua griega y latina, digo metrificando. Mediocre usaron aquellos que en vulgar escribieron, así como Guido Jauncello, bolonés, y Arnaldo Daniel, provenzal ... Ínfimos son

> aquellos que sin ningún orden, regla ni cuento hacen estos romances y cantares de que las gentes de baja y servil condición se alegran (pp. 55-56).

El pasaje, tantas veces citado, prosigue con el elogio de Dante, Petrarca y Boccaccio, quienes con gran «elocuencia» y «elegancia» supieron escribir en lengua vulgar, es decir, según su interpretación, en «estilo mediocre». El primero de ellos se convertirá en la «auténtica guía» gracias a la cual los poetas castellanos serán capaces de construir complejos decires alegóricos, cargados de reminiscencias clásicas y con un ritmo que intentará imitar la métrica latina. El difícil camino contará con ilustres predecesores, como la obra de Francisco Imperial, quien se adelantará en la adaptación del endecasílabo, y con la ayuda de intermediarios, como Enrique de Villena, y estará jalonado de versos oscuros que la crítica ha condenado al infierno y solo en tiempos más recientes nuevas ediciones y estudios han empezado a revalorizar.

La presencia de mercaderes genoveses afincados en España, tanto en Cataluña como en Andalucía, se dejará notar desde finales del siglo XIV, aunque se irá incrementando en los siglos siguientes, y en algún caso pudo servir de avanzadilla a través de la cual penetrara el italianismo en la poesía. Este será el caso del genovés Francisco Imperial, lugarteniente del almirante de Castilla, afincado en Sevilla, cuyos poemas, recogidos en el *Cancionero de Baena*, se suponen escritos en los primeros años del siglo XV. Su afirmación en un *dezir*, dedicado a su amada («Callen poetas e callen autores, / Omero, Oracio, Vergilio e Dante», p. 280), provocó el escándalo entre otros poetas de la corte, que no supieron entender el sentido hiperbólico del elogio. Entre las réplicas que suscitaron estos versos, podemos recordar las palabras del sevillano Diego Martínez de Medina, en las que da por supuesto el conocimiento directo por parte de Francisco Imperial de la obra de Dante: «E si su amor tanto vos conquiso, / bien fuera loarla, mas non a tal fin / que por ella calle Dante el florentín, / en el cual leístes, si fuestes enviso ['sabio']» (p. 283).

Su obra más ambiciosa, el *Dezir a las siete virtudes* (*Baena*, p. 306), compuesto entre 1396 y 1407, lo confirma, ya que el texto retoma citas directas de la *Divina Comedia*, como ha podido desentrañar la crítica. En un marco visionario («vínome a essa ora / un grave sueño»), el poeta se traslada a un *locus amoenus* sobrenatural, cercado de paredes de esmeralda, donde encontrará a un guía muy especial: el mismo Dante, quien «traía un libro de rica escriptura, / escripto todo con oro muy fino, / e començava *En medio del camino*, / e del laurel corona e ventura ['cinturón']». Imperial, consciente de la novedad de su propuesta, como se deduce de la lectura de las estrofas primeras, modestamente expresa su deseo de ser imitado («Ca assí como de poca centella / algunas vezes segunda ['sigue'] grant fuego, / quizá segundará d'este sueño estrella / que luz será en Castilla con mi ruego»), como así será. Al modelo dantesco cabe también atribuir la influencia del marco astrológico, al que recurrirán con tanta frecuencia los poetas del siglo XV. De nuevo Imperial se adelanta con la escritura de un decir con motivo del nacimiento de Juan II el 6 de marzo de 1405, en el que se presenta como un «astrólogo cristianizado» que traza una carta astrológica poética del futuro monarca («En dos setecientos e más dos e tres, / passando el aurora, viniendo el día, / viernes primero del tercero mes ...», *Baena*, p. 255), aunque su intención real sea recomendar al monarca las virtudes morales con las que ha de gobernar.

La reforma poética no habría sido posible, sin embargo, sin una suma de circunstancias, entre las cuales convendrá recordar la labor de «mediador cultural» ejercida por don Enrique de Villena (1382-1434), a quien Santillana había conocido en la Corona de Aragón. Este personaje desempeñó un papel fundamental en la aclimatación de lo que ha venido en llamarse el «humanismo vernáculo». Fue el primer traductor al castellano de la *Divina Comedia* de Dante, a instancias de Santillana, seguida muy poco después por la versión catalana en tercetos de Andreu Febrer en 1429, aunque su proyecto más ambicioso fue la traducción de la *Eneida*.

La figura de Virgilio había sido objeto de múltiples tergiversaciones en los siglos pasados (→ 42). En torno al siglo XII, y a

partir de su fama como poeta, surgió la leyenda como resultado de un largo proceso que se inició identificándolo con un profeta cristiano y concluyó calificándolo inequívocamente de mago, inicialmente benéfico y, finalmente, maligno; así lo reencontramos en la cuentística medieval o en el *Libro de buen amor* (261-268), y aún sobrevive en el «Romance de Vergilios», de mediados del siglo XV, donde es mandado encarcelar por el rey por forzar una doncella. El proceso de vulgarización de la obra de Virgilio se inicia en 1427-1428 con la traducción de la *Eneida* que Villena pensaba dedicar a su sobrino, el rey Juan II de Navarra, pero el conflicto entre los reyes de Castilla y Navarra llevó a cambiar su destinatario. Santillana, quien, a diferencia de Juan de Mena, no tenía buenos conocimientos de latín, le aconsejó complementarla con una glosa que tuvo que dejar interrumpida en el tercer libro. Así se explicaría lo que el poeta escribe en una carta a su hijo, Pero González, cuando este se encontraba estudiando en Salamanca: «A ruego e instancia mía, primero que de otro alguno, se han vulgarizado en este reino algunos poetas, assí como la *Eneida* de Virgilio, el *Libro mayor de las transformaciones* de Ovidio, las *Tragedias* de Lucio Anio Séneca e muchas otras cosas en que yo me he deleitado fasta este tiempo e me deleito...» (*Obras completas*, pp. 456-457). La estrecha relación entre Villena y el marqués se plasma en las dedicatorias del primero, quien le ofrece el *Arte de trovar*, su traducción de la *Divina Comedia* y también la *Eneida*. Junto a las traducciones que encarga, Santillana también se preocupó de reunir una magnífica biblioteca, en la que abundan los textos clásicos, unos en versiones originales y otros en «romanceamientos» para los que supo rodearse de los colaboradores adecuados, como Pero Díaz de Toledo, Martín de Lucena o Alfonso de Madrigal, «el Tostado».

Como resultado de todo ello, cuando Santillana y Juan de Mena abandonan la poesía menor de «juventud», se embarcan en la tarea de componer poemas de temas más graves, plagados de erudición y de numerosos motivos clásicos que reflejan el eco directo o indirecto de sus lecturas. Pese a estar escritos en arte menor (arte real), se adelantan a la poética del arte mayor en el uso, y el abuso, de latinis-

mos, sintaxis latinizante y violentos hipérbatos. Una gran parte de estas obras son decires narrativos que comparten una serie de rasgos genéricos: compuestos en primera persona, construidos con una cuidada disposición, en la que el sueño funciona como un pretexto para justificar una visión alegórica nocturna y el marco temporal se fija con alusiones astrológicas o mitológicas, los personajes principales son ilustres, el contenido, moralizante y a un comienzo luctuoso le sucede un final feliz o, al menos, esperanzador. A este modelo, que la crítica ha denominado «alegórico-dantesco», responden numerosos poemas de Santillana, como el *Planto de la reina doña Margarida*, homenaje a la mujer de Martín el Humano, musa de poetas catalanes y castellanos, la *Coronación de mosén Jordi de Sant Jordi* o el ya citado *Infierno de los enamorados*, imitación del segundo círculo del *Infierno* de Dante, pero también la *Coronación del Marqués de Santillana* que Juan de Mena dedica a su amigo; así, por ejemplo, los primeros versos de la *Coronación de mosén Jordi de Sant Jordi* sitúan la escena al amanecer mediante una perífrasis mitológica («La fermosa conpañera / de Titón se demostrava»), que procede del canto IX del *Purgatorio* de Dante, cuando el poeta contempla en sueños un cortejo de ilustres autores, con Homero, Virgilio y Lucano entre otros, quienes solicitan a Venus la corona de laurel para mosén Jordi.

Más ambiciosa es la *Coronación del Marqués de Santillana* que Juan de Mena compuso hacia 1438 y subtituló *Calamicleos*, porque, como él mismo explica en el preámbulo primero de su comentario en prosa, será un «tratado de miseria e gloria». El motivo de su escritura es elogiar al Marqués de Santillana como ejemplo de caballero virtuoso por haber dado un impulso a la reconquista con la toma de Huelma. La obra se distribuye en dos partes, cuyo eje se encuentra en la copla 24, en la que se contraponen dos espacios, el valle de Tesalia y el monte del Parnaso. Al primero descienden los pecadores entre tinieblas, como el rey Nino, el rey Atamante o los hijos de Leda, mientras que al segundo ascienden entre claridad los sabios, como Salomón, Homero, Lucano o Virgilio, compensados por su virtud. Entre estos últimos ve al «señor de Mendoza, de la

Vega y de Buitrago», es decir, a don Iñigo López de Mendoza, a quien cuatro doncellas, que se identifican con las virtudes, colocan una corona de hojas de roble, símbolo de «caballería y fortaleza». Ante la sorpresa del poeta, quien cree que su amigo ha fallecido, responde una doncella que Santillana «vive doblada vida» (43), ya que ha alcanzado la vida de la fama sin haber agotado la corporal.

Más allá del elogio al amigo, el poema tiene también una intención moralizante, visible en el contraste entre los ejemplos negativos y positivos, y en la figura del marqués como modelo de caballero cristiano guerrero y sabio. Es una obra compleja, hasta el punto de que las glosas, redactadas por Mena, resultarán imprescindibles para seguirla (→ 27). Las cuatro ediciones independientes, tres incunables de 1499 de Salamanca, Sevilla y Zaragoza, y una toledana de 1504, nos indican cómo este poema, al que público y editores llamaban *Las cincuenta de Juan de Mena*, fue considerado un anticipo de su obra mayor, el *Laberinto*. La culminación de esta tendencia latinizante se alcanzará cuando ambos autores abandonen el octosílabo y adopten un metro más elevado para tratar los asuntos graves.

LA POÉTICA DE ARTE MAYOR: SANTILLANA Y MENA, CAMINO DEL PARNASO

La poesía doctrinal y narrativa requiere un verso más solemne y más amplio que el octosílabo, que se irá ensayando desde el *Cancionero de Baena* y alcanzará su perfección en la corte de Juan II. Este verso podría haber sido el endecasílabo, que utilizaron Francisco Imperial y el Marqués de Santillana, quien incluso en su afán por adaptar las prácticas poéticas italianas a la tradición castellana ensayó también los sonetos, adelantándose en casi un siglo a Boscán y Garcilaso. Pero en su lugar triunfó el verso de arte mayor, compuesto de dos hemistiquios, con un rígido esquema acentual, basado en la norma de mantener siempre dos sílabas inacentuadas entre el primer y el segundo acento de cada hemistiquio, que ya había utilizado López

de Ayala. El modélico inicio del *Laberinto* de Juan de Mena («Al muy prepoténte don Juán el segundo») permite observar cómo en este caso ambos hemistiquios llevan el acento métrico, el *ictus*, en segunda sílaba y se cumple la separación acentual. Con él se construye la copla de arte mayor, formada por ocho versos, normalmente distribuidos en dos cuartetos de rima cruzada (ABAB) o abrazada (ABBA). Estas pautas, cuya complejidad se incrementa por el gran número de variaciones posibles, no explican por sí solas el ambicioso proyecto, desentrañado en sus líneas esenciales por Fernando Lázaro Carreter en un magistral trabajo en 1972. Según sus conclusiones, «"lo poético" consiste, para el arte mayor, en una construcción sonora, rítmica pero no melodiosa, lograda mediante un lenguaje híbrido, que permite entrever el contenido a través de sombras y ambigüedades, y que alcanza su calidad por el vencimiento de las dificultades métricas (y por el alarde de sabiduría historial y mitológica adivinable en el autor)» («La poética del arte mayor castellano», en *Studia Hispanica in honorem R. Lapesa*, t. I, Seminario Menéndez Pidal-Gredos, Madrid, 1972, p. 377).

El origen del verso de arte mayor debe proyectarse sobre el trasfondo de la métrica clásica y de los grandes modelos italianos. Con el ritmo acentual los poetas castellanos pretendían acercarse a la alternancia de sílabas largas y breves de la poesía latina, sin importarles que este rígido e inflexible esquema llegara a afectar a la propia lengua, obligando a desplazamientos acentuales, a subrayar rítmicamente sílabas átonas o, incluso, a hacer recaer dos acentos en una misma palabra, como lo muestran estos testimonios: «Que a lá triste nuéra del réy Laumedón» (*Comedieta de Ponza*, v. 90), «nin fuérça de yérvas, nin virtud de piédra» (*Laberinto*, v. 110g) o «dé los sus ínclitos progenitóres» (*Laberinto*, 143d). Juan del Encina en su *Arte de poesía* ejemplifica con Juan de Mena las numerosas licencias que puede usar un poeta en función del metro:

> Tiene el poeta y trovador licencia para acortar y sincopar cualquiera parte o dición, assi como Juan de Mena en una copla que dixo «El hi de María» por dezir «el hijo de María» ... Puede assí mesmo corrom-

> per y estender el vocablo, assí como el mesmo Juan de Mena en otra copla que dixo «Cadino» por «Cadmo» ... y puede también mudarle el acento, assí como en otro lugar donde dize «platános» por «plátanos» ... Tiene también licencia para escribir un lugar por otro, como Juan de Mena, que puso una Tebas por otra (p. 91).

Las consecuencias de supeditar la lengua al ritmo son múltiples y afectan también al léxico, la sintaxis, la gramática, etc. Los ejemplos son numerosísimos, pero baste con recordar cómo para lograr acomodar el hemistiquio al acento, o para completar el número de sílabas, se hace un uso anárquico de los artículos, se utilizan pronombres redundantes o se fuerza la frase con violentos hipérbatos, como «a la moderna bolviéndome rueda» (*Laberinto*, 92a), verso censurado por Nebrija. A ello cabe sumar la abundancia de arcaísmos léxicos, neologismos y cultismos que crean expresiones como las «nubíferas glebas», el «nítido» y «clarífico» muro o el «nefando puerto cicoplano». El resultado es una lengua poética solemne, pero artificiosa y claramente distante de lo que podemos considerar la norma estándar.

Sin embargo, la dificultad no reside solo en una métrica restrictiva. «La poesía moderna abusiva», como la califica Juan de Mena en el *Claro escuro*, nos resulta hoy tan oscura por sus constantes referencias a un mundo erudito, plagado de motivos mitológicos o astrológicos, episodios de la historia de la Antigüedad o pasajes literarios clásicos, a veces simplemente aludidos de forma perifrástica. Esa ostentación, que ya se había ensayado en los decires en arte menor, sería del gusto del círculo minoritario de receptores, conocedores de estos códigos; a «los que no leyeron», como advierte Santillana en la décima copla de la *Defunsión de don Enrique de Villena*, solo les queda «culpar a sus ingenios» porque él no está dispuesto a dar más explicaciones:

> Si mi baxo estillo aún non es tan plano,
> bien commo querrían los que non leyeron,
> culpen sus ingenios que jamás se dieron
> a ver las historias que non les explano.

La maestría del arte mayor la alcanzarán el Marqués de Santillana, con este poema, *Defunsión de don Enrique de Villena* y, sobre todo, con la *Comedieta de Ponza*, y Juan de Mena, con el *Laberinto*, obras que por los temas tratados exigían la solemnidad del «metro elevado». El primero es una elegía a la muerte de quien fue para Santillana el mayor de «los sabios del tiempo presente», a quien comparará con los grandes *auctores* de la Antigüedad, como Homero, Ovidio, Horacio y Virgilio. Tras la muerte de estos grandes escritores solo Villena sostenía el templo de las musas, pero su fallecimiento deja yermo el campo de la poesía. Un sueño visionario le permitirá contemplar un extraño cortejo constituido por distintos seres, desde animales, monstruos semihumanos, humanos y finalmente las musas que ascienden al monte Parnaso para lamentar su desaparición.

Con la *Comedieta de Ponza* quiere cantar la derrota naval de la casa de Aragón por la armada genovesa en 1436, pero también anunciar glorias futuras para la dinastía aragonesa. Precisamente este proceso, que va de los trágicos sucesos que conllevaron la prisión de los príncipes y la posterior muerte de su madre, al esperanzador final del poema, justifica el título, como explica en su *Carta a doña Violante de Prades*, a quien envió el poema en 1443:

> Titulela d'este nonbre por cuanto los poetas fallaron tres maneras de nombres a aquellas cosas de que fablaron, es a saber: tragedia, sátira e comedia ... Comedia es dicha aquella cuyos comienços son trabajosos e tristes, e después el medio e fin de sus días alegre, gozoso e bien aventurado; e d'esta usó Terencio Peno, e Dante en el su libro donde primeramente dize aver visto las dolores e penas infernales, e después el purgatorio, e alegre e bienaventuradamente después el paraíso.
>
> (*Poesías completas*, pp. 637-640.)

El uso del diminutivo, «comedieta», así como «triunfete» para el decir amoroso, marca una modesta distancia con la *Commedia* dantesca o con los *Trionfi* de Petrarca, pero también lo aplicará a su propia producción, calificada de «obretas» en el *Prohemio* (p.

52). Por otra parte, la vinculación con Boccaccio le llevará incluso a introducirlo como personaje en el poema, convocado por la madre, doña Leonor, y las esposas de los príncipes, quienes le cuentan su desgracia y le piden que la incluya en sus escritos, al igual que había hecho con las caídas de otros príncipes ilustres (*De casibus virorum illustrium*). El florentino, símbolo del consuelo, responde a la llamada y se presenta, así en «hábito honesto, mas bien arreado» (v. 74), con corona de laurel y, tras escuchar a las damas, responderá en italiano (coplas 19-20); el procedimiento recuerda al *Dezir* de Francisco Imperial, donde también aparece Dante.

La *Comedieta* se enmarca en el sueño del yo poético, cuando escucha «diálogo triste e fabla llorosa» (v. 30), procedente de cuatro damas enlutadas que llaman a la muerte; son las esposas de los «infantes de Aragón», doña María, doña Blanca y doña Catalina, y su madre, doña Leonor. Las tres primeras lamentan el infortunio (coplas 4-20) y, tras ellas, se escucha la voz de la reina madre, quien primero glosa las virtudes de todos sus hijos (22-42), después refiere sus malos presagios y un sueño (44-55), para concluir leyendo la carta que anunciaba la derrota (59-83), tras lo cual «cayó en tierra, privada de fabla e sentido, / e de todo punto el ánimo dio, / non menos llagada que la triste Dido» (vv. 658-660). Llegado a este momento climático, Santillana va «comediando» (v. 666) y describe la espectacular entrada de Fortuna, acompañada de un séquito de personajes del mundo grecolatino, que propicia el lucimiento del poeta. La diosa se responsabiliza de lo ocurrido y anuncia futuras glorias para la casa de Aragón. La cuidada estructura de la obra encierra distintas unidades retóricas dentro de un marco visionario (plantos, otra visión o sueño, una epístola y un sermón), piezas que, separadas por coplas de transición, cuentan siempre con unos receptores implícitos, desde el yo poético, que asiste despierto, aunque esté dormido en el primer grado de la ficción, hasta Boccaccio, cuya presencia abarca por lo menos hasta la copla 88, cuando se inicia la lectura de la carta. El final esperanzador adopta un tono propagandístico de los Trastámara aragoneses («Al su yugo e mando vernán sometidas / las gentes que beven del flumen

Jordán, / d'Eufrates e Ganjes, del Nilo serán / vencientes sus señas e nunca vencidas», vv. 941-944), poco oportuno para ser difundido en esos momentos en la corte de Juan II. Las relaciones entre Castilla y Aragón no eran nada buenas desde que los infantes de Aragón se habían enfrentado a don Álvaro de Luna, pero la prisión de Alfonso V y su posterior interés por asentarse en Nápoles, forzaron a sus lugartenientes, la reina doña María y su hermano Juan, a firmar sucesivas treguas, en las que se reconocía la victoria del valido. Esta tensa situación entre ambos reinos puede explicar que Santillana no divulgara el poema hasta que remitió una copia en 1443 a doña Violante, cuyo esposo había combatido en Ponza.

El camino abierto por estos poemas mayores será seguido por Juan de Mena (1411-1456), estereotipo incluso físico del hombre de letras, quien con su *Laberinto* culminó la corriente cultista empezada por Imperial y perfeccionó su proyecto artístico iniciado en la *Coronación*. Se trata de un extenso poema, de 297 coplas de arte mayor, presentado a Juan II en 1444, cuando don Álvaro todavía gozaba de los favores del rey. Su estructura alegórica remite una vez más al modelo dantesco, sin que pueda considerarse una fiel imitación, en este tiempo ya ampliamente divulgado y recreado. Tras una primera parte introductoria (coplas 1-12), el poeta, movido por el deseo de observar («porque vea») la magnitud de las inconsistencias de Fortuna, le pide ser conducido «a la casa ... do anda tu rueda». Apenas expresado este deseo, es arrebatado por el carro de Belona, diosa de la guerra, y llevado hasta una gran llanura, donde contempla el cristalino palacio de Fortuna. El breve viaje permite que el Mena histórico se transforme y pase a convertirse en personaje de su propia ficción, perfeccionando un recurso ya usado en la *Coronación*. El dragón, que tiraba el carro de Belona, lo ha trasladado del reino de la realidad al de la experiencia imaginada, lo que le permite explorar el pasado y el presente con la ardiente esperanza de influir sobre el futuro. En el interior del palacio contempla tres ruedas, de las cuales, dos, inmóviles, representan el tiempo pasado y el futuro, y la tercera, en continuo movimiento, simboliza el presente (coplas 13-62). Cada una de ellas contiene

siete círculos, regidos por los siete planetas, en los cuales sitúa a numerosos personajes de la Antigüedad clásica y algunos contemporáneos del poeta; su descripción, que ocupa desde la copla 63 hasta la 267, constituye la parte central y más extensa del poema. El círculo de Saturno (232-267), íntegramente dedicado al Condestable, contiene las coplas más dramáticas y comentadas de la obra, en las que se ha visto un precedente del conjuro de Celestina. El pasaje, modelado sobre el episodio de la maga de Tesalia de la *Farsalia* de Lucano, parece profetizar el trágico desenlace del valido cuando se relata la consulta de los partidarios de don Álvaro a una hechicera de Valladolid (237-257), pero en realidad sus palabras solo anuncian la destrucción del mausoleo del Condestable por sus enemigos, lo que ya había sucedido en 1441, porque «al otro más duro lo falla que robre» (265). Con la mención de un «amanecer mitológico» se inicia ya el epílogo del poema, no sin antes incluir una profecía de la Providencia al rey y una exhortación del autor para que siga estas directrices y con «fuerça, corage, valor e prudencia» «aya de moros puxante victoria».

Las últimas estrofas confirman que el objetivo del poema es político: cambiar la situación «laberíntica» de la Castilla de Juan II. El rey debe restaurar la unidad y el orden, alentar la virtud y castigar el vicio (81-83, 114, 134, 212, 230, 296-297), suprimir las rivalidades con otros reinos peninsulares (152) y aunar sus esfuerzos para la única guerra justa, que es la lucha contra un enemigo común (297). Este ideal de monarquía absoluta, identificado con la política de don Álvaro de Luna, no se cumplirá en tiempos de Juan de Mena. En 1453 el valido, que aquí todavía «cavalga sobre la Fortuna / e doma su cuello con ásperas riendas», fue ajusticiado y un año después murió el «grand rey de España», al que Mena, con tono épico, calificaba de César novelo o novel Augusto. Quizá ambos sucesos influyeran en su retirada a Córdoba hacia 1455, donde falleció poco después, dejando inconclusas sus *Coplas de los pecados mortales*, bien diferentes de planteamiento.

Pese a que, como decía Juan de Valdés, «escrivió tan escuro que no es entendido, y puso ciertos vocablos, unos que por grosseros se

devrían desechar y otros que por muy latinos no se dexan entender de todos», el *Laberinto* despertó la admiración de muchos lectores de los Siglos de Oro y se convirtió en el único poema castellano medieval comentado por humanistas, como si se tratara de una obra clásica. Pero su intento de crear una lengua poética autónoma, diferente del habla cotidiana, no tuvo continuadores y en el último tercio del siglo XV la poesía emprendía nuevos rumbos.

EN BUSCA DEL ESTILO «HUMILIS»: DE SANTILLANA A MANRIQUE

La evolución hacia una poesía más sencilla se percibe ya en el diálogo de *Bias contra Fortuna* que Santillana destinó a su primo, el conde de Alba, encarcelado por Álvaro de Luna en 1448. En él no solo renuncia al verso de arte mayor sino a todos los recursos que comportaba y a la latinización extremada de la lengua poética. El mismo camino sigue Juan de Mena en sus *Coplas de los pecados mortales*, también conocidas como el *Debate de la Razón contra la Voluntad*, obra tardía que dejó incompleta a su muerte y continuaron Gómez Manrique, Pero Guillén de Segovia y fray Jerónimo de Olivares. En este extenso debate entona una palinodia por haber perdido su tiempo escribiendo «dulces poesías» en su juventud, pero sobre todo reniega de los artificios retóricos que no convienen al contenido moral de sus versos («Non se gaste más pavilo / en saber quién fue Pegaso, / las dos cumbres de Pernaso, / los siete braços de Nilo; / pues nós llegamos al filo / y sabemos que de nós / juzgando recibe Dios / más la obra qu'él estilo», *Obras completas*, p. 307). Con este cambio de actitud, quien fuera el máximo representante de la elocución sublime se adelanta a la reorientación emprendida a partir del reinado de Enrique IV y, sobre todo de los Reyes Católicos, y entronca con las voces de quienes, como Alfonso de Cartagena o Pérez de Guzmán, advertían contra los peligros del humanismo.

Los nuevos gustos poéticos supondrán un abandono progresivo del arte mayor, aunque todavía contará con imitadores hasta fin de

siglo, como Juan del Encina, e incluso hasta las primeras décadas del siglo XVI con Juan de Padilla, una moderación en el recurso a la tradición clásica, de la que ya no se alardea, y una progresiva espiritualidad, que trata de conciliar cristianismo y humanismo. Pese a que predomine la poesía grave, moral, política o religiosa, no se abandona la estética cancioneril, volcada en formas cada vez más breves, como la canción de solo tres estrofas o los motes glosados, y con un vocabulario cada vez más restringido y abstracto. La lengua poética se va desprendiendo de los adornos retóricos excesivos, porque, como señalaba Juan del Encina en su *Arte poética*, «el guisado con mucha miel no es bueno» (pp. 91-92). Esta reivindicación de un estilo «baxo y humilde», como lo califica Pero Guillén de Segovia, fue realizada no solo por Jorge Manrique sino por los poetas de su entorno, entre los cuales conviene destacar la figura de su tío, Gómez Manrique (h. 1412-1490), cuyos versos resultan muchas veces un claro precedente de las famosas coplas manriqueñas. Baste con recordar cómo ya en el *Planto* que compuso a la muerte de Santillana renunciaba a las invocaciones a las musas para seguir la tradición cristiana, en una estrofa que recuerda a la copla IV:

> Non invoco las planetas ['dioses paganos']
> que me fagan elocuente,
> non las cirras ['musas'] muncho netas
> ni las hermanas discretas ['musas']
> que moran cabe la fuente ['alusión a la fuente Castalia']:
> ni quiero ser socorrido
> de la madre de Cupido ['Venus'],
> nin de la Tesaliana ['musa'],
> mas del nieto de Sant'Ana ['Jesucristo']
> con su saber infinido.
>
> (*Poesía española*, 2, pp. 517-518.)

La senda del humanismo cristiano, que se postula en estas estrofas prologales, debe conectarse con la ya mencionada teoría de los estilos e implica abordar las cuestiones más sublimes (las reli-

giosas) con la llaneza necesaria para hacerlas accesibles a cualquier público. Este *sermo humilis* rompe con la doctrina de la retórica antigua y propone buscar la proximidad, la inmediatez, el recurso a imágenes conocidas, etc., como hará Jorge Manrique (h. 1440-1479) en las *Coplas a la muerte de su padre*.

Solo veintinueve meses separan la fecha de fallecimiento de don Rodrigo Manrique, el 11 de noviembre de 1476, y la de su hijo, el 24 de abril de 1479, herido en las últimas escaramuzas de la guerra de sucesión. En ese lapso de tiempo estuvo preso seis meses en Baeza durante la primavera de 1477, periodo de inactividad que pudo aprovechar para componer esta elegía, considerada como una de las obras maestras de la literatura española. Eran también malos momentos para las aspiraciones políticas de la familia, que veía frenado su poder por Isabel y Fernando, quienes trataban de imponer a la nobleza castellana la obediencia a la Corona. Es muy posible que todas estas circunstancias dictaran los versos de Manrique, en los que, al dolor por la muerte del padre, se suma el sentimiento de desengaño y la reivindicación de la figura de don Rodrigo.

La amplia difusión, manuscrita e impresa del texto, con innumerables ediciones y glosas, hizo que desde finales del siglo XV se trastocara, total o parcialmente, el orden de las estrofas, lo que ha obligado a los críticos a una compleja labor de reconstrucción ecdótica, y ha provocado que no todas las ediciones modernas contengan idéntico texto. Dejando al margen la trasposición de la estrofa 7 por la 13, que rompe con el paralelismo evidente que mantienen las catorce primeras coplas con la *Epistola paraenetica ad Valerianum cognatum de contemptu mundi et saecularis philosophiae*, compuesta hacia el 432 por San Euquerio, obispo de Lion, la alteración en otros casos pudo haberse debido al desorden en uno de los folios de un impreso perdido. Estos, y otros errores de transmisión, no son un asunto de interés exclusivamente erudito sino que afectan muy directamente a una obra que, bajo una engañosa sencillez y naturalidad, encubre una cuidada composición. Esta será una de las claves de su éxito, entre otras muchas, que podría resumirse en la feliz expresión de Pedro Salinas: «tradición y originali-

dad». La acertada combinación de lugares comunes, estructuras métricas simples y aparente antirretoricismo, emparentado con la práctica sermonaria y con su propia experiencia poética, dan como resultado una obra conmovedora que ha sido apreciada por los lectores de todos los tiempos.

La gravedad del tema tratado no exige el uso del arte mayor ni los esquemas alegórico-dantescos, como postulaban los poetas de la generación de Juan II. De acuerdo con un nuevo programa literario, Jorge Manrique se sirve de la doble sextilla de pie quebrado, una forma métrica que alterna versos octosilábicos con un tetrasílabo, y que él mismo había usado ya en cinco coplas amorosas. La simplicidad del esquema no impide descubrir su acertado manejo y la cuidada distribución del contenido de acuerdo con los ejes de simetría de los doce versos. En un principio cada una de las coplas tiene una unidad sintáctica y semántica, sin que dependa para su sentido de la estrofa anterior o posterior, pero esta norma también cuenta con sus excepciones; la más evidente se produce entre las estrofas 33 y 34 cuando el encabalgamiento interestrófico obliga a continuar la lectura de la 33 («vino la muerte a llamar / a su puerta,») sin pausa alguna («diziendo: —Buen cavallero») coincidiendo con un momento climático de la obra: la llegada de la muerte a la casa de don Rodrigo.

La distribución de la materia se ajusta a las cuatro subdivisiones que se perciben en cada copla, separando las dos sextillas y distinguiendo en cada una dos grupos de tres versos por el cambio de ritmo que supone el empleo del pie quebrado. Esta fragmentación en bloques de tres (3+3: 3+3) condiciona la configuración sintáctica, semántica y retórica del conjunto. Con mucha frecuencia, Manrique utiliza la segunda sextilla para amplificar las ideas expresadas en la primera, como puede observarse en la estrofa 5: «Este mundo es el camino / para el otro, que es morada / sin pesar, / mas cumple tener buen tino / para andar esta jornada / sin errar. / Partimos cuando nascemos, / andamos cuando bivimos y allegamos / al tiempo que fenescemos; / así que, cuando morimos, / descansamos». En la primera sextilla el poeta expone mediante sustantivos unas imágenes tradicionales, bien conocidas de la literatura religiosa, que desarrolló

ampliamente Gonzalo de Berceo en la introducción a sus *Milagros*: los símiles de la vida como camino y de la morada como descanso. En la segunda, los ejemplifica mediante ocho formas verbales, armónicamente repartidas en dos bloques de cuatro («partimos», «nacemos», «andamos» y «vivimos»; «allegamos», «fenecemos», «morimos» y «descansamos»). A esta modalidad de amplificación se le suman otros procedimientos, como el de convertir la segunda sextilla en una variación de las ideas planteadas en la primera, visible en la estrofa 9, o en un contraste de lo expuesto en la anterior, como se descubre en la 4. En ocasiones las estrofas parecen ramificaciones de una primera que ejerce de núcleo generador, siguiendo un esquema muy frecuente en el discurso sermonario; así, por ejemplo, de la mención a los factores que contribuyen a la pérdida de las «cosas tras que andamos y corremos» (estr. 8) —la «hedad», los «casos desastrados» y la «calidad»—, nacen tres estrofas, cada una de ellas desarrollo de estas ideas. En conclusión, Manrique se sirvió en sus coplas de distintos recursos para dar cohesión al conjunto e imprimir un ritmo que se despliega a veces en movimientos ternarios o avanza y retrocede, evitando también así la monotonía.

Entre «recuerdo» y «memoria» las cuarenta coplas siguen una clara progresión de lo general a lo particular, de los planteamientos más abstractos a una concreta biografía, y donde solo al final llega el elogio del maestre (25-40). Esta disposición inusual sugiere una composición de la obra en etapas, que pudiera haberse iniciado con anterioridad a la muerte de don Rodrigo, lo que explicaría su tardía mención. Con independencia de cuál sea la causa, el resultado es de enorme efectividad, ya que la elegía queda así englobada en unas largas consideraciones sobre la vida, la muerte y el paso del tiempo (1-13) que afectan a todos los oyentes y lectores. La figura del padre se eleva sobre este pedestal y su serenidad al afrontar la muerte se contrapone a la fugaz desaparición de quienes han sido mencionados en las coplas precedentes como ejemplificación de la muerte histórica (14-24).

El topos universal del ¿dónde están? (*¿ubi sunt?*) subrayaba el carácter transitorio del hombre y de sus cosas, pero se había con-

vertido en la pluma de los poetas del *Cancionero de Baena* en largos listados eruditos, que no despertaban la emoción de los oyentes, como estos curiosos versos de fray Migir, compuestos con ocasión de la muerte de Enrique III en 1407, donde conviven los personajes históricos, con los mitológicos y literarios: «Aquel grande Ércoles, famado guerrero, / Ulixes e Archiles e Diomedes, / don Étor e Paris, el buen cavallero, / Orestes, Dardam e Palomedes, / Eneas e Apolo, Amadís aprés / Tristán e Galaz, Lançarote del Lago, / e otros más d'estos, decitme ¿cuál drago / tragó a todos estos, o d'éllos qué es?» (*Baena*, p. 60). Manrique devuelve todo su dramatismo al lugar común al restringir su ámbito espacial a Castilla, el temporal a las tres o cuatro décadas previas y al reducir el número de personajes evocados a unos pocos muertos ilustres. Frente a esa nobleza cortesana inmersa en lúdicas y sensoriales justas, torneos, músicas y bailes se alza a partir de la estrofa 25 la figura de quien ha cumplido con su deber, arriesgando tantas veces su vida en el campo de batalla y en servir a la Corona. El elogio del difunto en las estrofas 27 y 28 es el único momento en el que el autor recurre a la materia clásica para comparar las cualidades de su padre con un elenco de personajes de la Antigüedad, similar al trazado por Gómez Manrique en un poema dedicado a su hermano, el conde de Paredes («Étor en la valentía, / Arquiles en ardideza, / Alixandre en la franqueza...», *Poesía española*, 2, p. 541). Su entereza ante la muerte, consentida con «voluntad plazentera, clara y pura», sigue las pautas de las *Artes de bien morir* frente a las violentas reacciones de los personajes de las *Danzas de la muerte*, y es un ejemplo para todo cristiano.

El carácter medieval de las *Coplas*, y su defensa del feudalismo más tradicional, no ha impedido que se conviertan en una de las obras más influyentes en la literatura posterior. Admiradas por sus coetáneos, elogiadas por Juan de Valdés («muy dinas de ser leídas y estimadas»), apreciadas por la corriente estoica del siglo XVII, elevadas al altar por Antonio Machado, etc., han revivido en los últimos tiempos en recreaciones paródicas, como las *Coplas a la muerte de mi tía Daniela* (1973) de Manuel Vázquez Montalbán o las *Coplas*

a la muerte de su colega (2004) de Luis García Montero («Recuerda, si se te olvida, / que este mundo es poca cosa, / casi nada, / que venimos a la vida / con la sombra de una losa / no pagada. / Los días como conejos / nos llevan en ventolera / al infierno, / su curso nos hace viejos / trocando la primavera / en invierno»).

LA POESÍA TRADICIONAL EN LA CORTE: VILLANCICOS «DEL TIEMPO ANTIGUO» Y ROMANCES «VIEJOS»

Desde finales del siglo XV se percibe en los ambientes cortesanos un interés por la poesía de tipo tradicional, debido a una suma de factores entre los cuales habrá que contar con el ya citado cansancio por las formas poéticas cancioneriles que habían ido agotando sus recursos, tras más de un siglo de recrear unos mismos modelos. Un valioso detonante será la labor desempeñada por los músicos de la corte, como Juan de Anchieta o Juan del Encina, quienes comienzan a elaborar sobre la música popular preexistente una pieza para varias voces, conservando la letra primitiva a la cual añadían una glosa. Este procedimiento, usado tanto para villancicos como para romances, se gesta en la corte de los Reyes Católicos y supone el inicio de una moda generalizada durante el siglo XVI que impregnará todos los géneros literarios.

A ello conviene sumar la renovación hacia una religiosidad intimista, humilde y sencilla que propugna la *devotio moderna* y que tiene en los franciscanos a sus principales valedores; así cabe entender la incorporación en el *Cancionero* de Ambrosio Montesino (h. 1444-1514) de cantares y romances con sus melodías populares, pero adaptados a lo divino. Sin embargo, tampoco es necesario llegar a los últimos años del siglo XV para descubrir la proximidad entre la poesía religiosa y la lírica tradicional. La adopción del *sermo humilis* es una constante del discurso eclesiástico, en especial cuando va dirigido a un público poco preparado intelectualmente. Desde esta perspectiva se deben también entender los cantarcillos finales de las piezas dramáticas de Gómez Manrique (h. 1412-1490),

que se deduce cantaban los personajes junto al público perteneciente al ámbito conventual femenino. La trayectoria de villancicos y romances tendrá en suma muchos puntos en común, ya que, con sus divergencias, podemos presuponer para ambos un periodo de latencia del que emergen inicialmente en entornos periféricos ligados a la corte aragonesa de Nápoles para confluir seleccionados, adaptados y reescritos en los mismos cancioneros finiseculares; incluso ambos géneros comparten una equívoca denominación terminológica que contribuye a confundir más un panorama de por sí ya harto complicado.

La aparición de un género siempre precede a su denominación, pero en este caso la elección del nombre —*villancico*— no comporta una designación precisa y unívoca, sino que introduce cierta confusión a la que han contribuido tanto los poetas coetáneos como los estudiosos modernos. Variantes del término se documentan ya en torno a 1460 en sendas rúbricas del *Cancionero de Herberay des Essarts* («villancillo») y del *Cancionero de Estúñiga* («villancete»); en este segundo caso, lo usa Carvajal, quien también se adelantará a la escritura de romances, aplicado a una serranilla («Saliendo de un olivar», p. 524). Hacia finales del siglo se afianza su uso y a ello contribuirá Juan del Encina con su *Arte de la poesía castellana*, donde lo agrupa junto a otras formas breves:

> Y si tiene dos pies, llamámosle también *mote o villancico, o letra de alguna invención* por la mayor parte. Si tiene tres pies enteros o el uno quebrado, también será *villancico o letra de invención*; y entonces el un pie ha de quedar sin consonante según más común uso; y algunos ay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante, porque entonces no guardavan tan estrechamente las osservaciones del trobar (p. 90).

De sus palabras, y de la práctica en los repertorios finiseculares, se desprende ya una distinción entre el villancico cortés y el rústico, aquí llamado «del tiempo antiguo». El primero es una forma muy similar a la canción, pero con una menor complejidad conceptual,

formada por un estribillo inicial o cabeza de tres o cuatro versos (que sería el «villancico» en el sentido usado por Encina), y una o varias estrofas (a modo de glosa), unos versos de mudanza y la repetición total o parcial del estribillo. Prueba de que la forma ya estaba consolidada es el hecho de que Hernando del Castillo le dedique una pequeña sección en su *Cancionero general*, donde encontramos ejemplos como este:

No tienen vado mis males.
¿Qué haré,
que passallos no podré?

Cresce tanto la tormenta
de mis tristes pensamientos
que con sobra de tormentos
mayor mal se me acrecienta.
No hay quien mis males sienta.

¿Qué haré,
que passalos no podré?

Van tan altos mis amores
que ningún remedio veo.
No se atreve mi desseo
a passar tales dolores.
Yo, cercado de temores,
¿qué haré,
que passallos no podré?

(*Cancionero general*, II, pp. 665-666.)

Es muy probable que el término surgiera inicialmente para designar unos cantares más rústicos —los del «tiempo antiguo», en palabras de Encina—, si pensamos en su posible origen como diminutivo de «villano», habitante de la villa frente a la corte, y pasara después por extensión a aplicarse a una composición cortesana

inspirada en sus estructuras formales. La aproximación entre ambas poéticas se habría iniciado tímidamente a mediados de siglo, como lo reflejan estos dos interesantes testimonios, uno de Francisco Bocanegra y otro atribuido a Suero de Ribera.

De nuevo podemos hablar de una innovación en el panorama poético debida a un descendiente de una familia genovesa, en este caso no de mercaderes sino de expertos navegantes. Se trata de Francisco Bocanegra, vinculado a una dinastía italiana al servicio de los reyes de Castilla desde tiempos de Alfonso XI, y él mismo doncel de Juan II de Castilla. Entre su escasa producción destacan unas coplas, transmitidas a través del *Cancionero de Gallardo o de San Román*, que sirven de apoyo a unos versos cuyos rasgos estilísticos denotan su vinculación con la poética tradicional, como se descubre ya desde su comienzo:

> A la sazón cuando suelen
> los hombres mejor dormir,
> et muy poco se desmuelen ['se preocupan']
> por lo que puede benir,
> entre sueños, vi que estava
> la dama de quien querello
> a la ventana, en cabello;
> congoxosa, mucho brava;
> aquesta canción cantava:
> *Non pasedes, escudero,*
> *a tal hora por aquí,*
> *si no abaxaré mis ojos,*
> *juraré que non vos vi.*
>
> (Caravaggi, pp. 56-57.)

En boca de una «dama en cabello», expresión utilizada para referirse a la «doncella o virgen», se pone un cantarcillo tradicional recogido en otros testimonios manuscritos, donde se juega con el motivo de los ojos, capaces de enamorar o «matar» al caballero si lo miran de frente. El mecanismo se repite en cada una de las cuatro coplas con-

virtiéndose en el primer testimonio castellano de una «canción con cita». El procedimiento tenía ilustres precedentes, desde Petrarca a la lírica trovadoresca, y hunde sus raíces en la literatura latina medieval. Sin embargo, en todos los ejemplos previos aducidos se trata de poemas que intercalan sin ninguna transición versos de textos famosos de otros poetas clásicos, o incluso versículos bíblicos. A diferencia de estos modelos, el poema de Bocanegra recuerda al mecanismo seguido por los poetas árabes o hebreos, quienes también en sus moaxajas usaron formas poéticas tradicionales como canción de citas. La similitud reside no solo en la combinación de una poesía culta y otra más tradicional sino en su inserción en estilo directo, en este caso en boca de una doncella, y con el apoyo de un verso de enlace, en el que aparece el verbo de dicción (cantando). Cabe, pues, pensar que Bocanegra se ha hecho eco aquí de unos cantarcillos preexistentes que hábilmente ha engastado en unos versos propios, creando así un juego poético basado en el contraste.

Mucho más famoso y controvertido es el denominado «Villancico a tres fijas suyas», auténtica «joya poética» lastrada por dos equívocos: el primero concerniente a la autoría y el segundo, a su denominación genérica. Pese a que fue atribuido al Marqués de Santillana, como lo indican los epígrafes de algún cancionero tardío y pliego suelto, es más probable que sea obra de Suero de Ribera, como lo avalan otros tantos testimonios manuscritos y su presencia en la corte napolitana. La tergiversación de la rúbrica se extiende al uso del término «villancico», muy posterior al texto, en cuyo interior por el contrario se utiliza «canción», «cantar» y «cantar antiguo» para designar las citas intercaladas. En esta ocasión tres damas «hermosas» entonan unos cantarcillos tradicionales de dos o tres versos al final de cada copla («Aguardan mí: / nunca tales guardas vi»; «La niña que los amores ha, / sola, ¿cómo dormirá?»; «Dexaldo al villano pene: / véngueme Dios de ele»), para terminar sumando sus voces al unísono junto al caballero en este «cantar antiguo»: «Sospirando iva la niña / y non por mí, / que yo bien ge lo entendí» (*Poesía española*, 2, p. 118). La segunda cita coincide con unos versos de una pastorela de Ayras Nunes, clérigo y trova-

dor de la corte de Sancho IV, «quem amores á / ¿cómo dormirá? / ¡Ai, bela flor!», nada extraño si recordamos que esta escuela lírica seguía todavía vigente en la corte castellana en las primeras décadas del siglo xv.

En la corte de los Reyes Católicos la reutilización de estribillos del repertorio tradicional ya es una moda ampliamente extendida, como lo refleja el *Cancionero musical de Palacio*, donde se recogen tanto villancicos tradicionales con glosa cortesana, como otros con su glosa también popular, como este, que sirvió de inspiración a Rafael Alberti («Mi corza, buen amigo»):

En Ávila, mis ojos,
dentro en Ávila.

En Ávila del río
mataron mi amigo.
Dentro en Ávila (p. 149).

El estudio de los villancicos de tipo tradicional que afloran en los cancioneros poéticos y musicales desde finales del siglo xv e inundan ya en el Renacimiento todo tipo de escritos, desde novelas y obras dramáticas a colecciones de refranes y dichos o manuales de didáctica musical, abre un capítulo apasionante en la historia de nuestra literatura, cuyo enigma fundamental se puede resumir en el siguiente interrogante: ¿cuál es la «antigüedad» de estos cantares, aducida en más de una ocasión como rasgo pertinente para diferenciarlos de los «nuevos» villancicos? Nadie duda de la existencia de cantos tradicionales en la Edad Media, en muchos casos continuación de viejas costumbres paganas, como ocurriría con los interpretados por «coros femeninos», los *choreis feminis* de los que nos habla la documentación antigua. Ahora bien, el cómo eran, cuándo y cómo se cantaban es un misterio sin fácil solución, que no despejan los escasísimos testimonios conservados, ni siquiera todos inequívocos. La reducida nómina de la poesía tradicional medieval, que nos ha llegado por escrito, incluye la cantiga «¡Eya,

velar!», insertada en los *Gozos de la Virgen* de Berceo, los ecos que se descubren en algunas canciones del *Rimado de palacio*, la cancioncilla a la muerte de Almanzor que recoge el Tudense («En Cañatañazor / perdió Almanzor / el atamor»), el cantar paralelístico que glosa las hazañas de Zorraquín en la *Crónica de Ávila* o el dístico con la maldición a Jaime I de Aragón por no cumplir su compromiso matrimonial con la hija del infante Enrique de Castilla, que incorpora don Juan Manuel en el *Libro de las tres razones* («Rey bello ['viejo'], que Deo confunda, / tres son estas con a de Malonda»); en estos últimos casos los sucesos aludidos parecen avalar la antigüedad de los cánticos, pese a que se escriban siglos después. Predomina en este elenco la temática religiosa o la épico-histórica, siendo mucho más escasos los ejemplos de temática amorosa, si excluimos las dos citas que canta la doncella en la *Razón de amor* («¡Ay, meu amigo, / si me veré ya más contigo!»), en las que se descubren las huellas del gallegoportugués.

Por otra parte, la coincidencia de formas y estilemas entre los villancicos «del tiempo antiguo» y los escasos poemillas recuperados de lírica mozárabe o las más numerosas reelaboraciones de las cantigas de amigo es a veces sorprendente y la indagación podría ampliarse con idénticos resultados a testimonios de lírica tradicional de otros ámbitos de la Romania. Son formas extremadamente sencillas cuyo secreto está en la intensidad, el énfasis, la deliberada ambigüedad, etc., o en el empleo de algunos recursos, como la tendencia a la repetición de palabras y versos enteros que no añaden nada al significado pero sí lo cargan de emoción. En ocasiones la reiteración es exacta; en otras, habrá que hablar de un paralelismo, repetición con variación. También hay un regusto por el empleo de ciertos giros fijos, poéticamente consagrados, que resultan muy evocadores («mi madre», «mi niña»). La concisión se logra mediante la escasez de adjetivos y verbos o su elipsis, frente a una clara tendencia nominal, si bien la expresividad poética de estos textos tan breves se refuerza gracias al abundante uso de exclamaciones, interrogaciones retóricas o interjecciones. Predomina la temática amorosa donde la voz lírica de una mujer se lamenta porque no

quiere ir al convento o porque la casan con quien no ama, pero otras veces es el hombre quien se queja de la doncella esquiva o de aquella cuya simple mirada mata. No podían faltar dentro de ese copiosísimo caudal de canciones amorosas, las menciones a momentos más íntimos, como la cita de los enamorados y su posterior separación al amanecer, anunciada muchas veces por el canto del gallo, que viene a constituir casi un subgénero (albas y alboradas) y el rico mundo simbólico, en el que la vegetación, el mundo animal o el agua se cargan de connotaciones eróticas. En muchas alusiones se reconoce su vinculación con festejos, como los consagrados al mes de mayo o a San Juan, o con tareas cotidianas, como las labores campestres, de lo que ya hicimos mención con anterioridad.

La trayectoria de los romances desde su pervivencia en la tradición oral de la Edad Media a su paulatina incorporación al ámbito de la escritura, sin por ello abandonar la oralidad, es bastante similar. La casualidad o el azar ha permitido que contemos con algunos conservados por escrito desde las primeras décadas del siglo xv, sin que de ello se desprenda un temprano interés de los círculos cultos por estas formas poéticas. Hacia 1421, Jaume de Olesa, un estudiante mallorquín que cursaba derecho en Bolonia, anota en su cuaderno el romance de «La dama y el pastor», sirviéndose de un castellano plagado de catalanismos (*Romancero*, p. 144). Se trata de una breve pieza en la que un escudero, «mesurado y cortés», rechaza a una «gentil dona», quien en un ambiente pastoril le ofrece su cuerpo. La invitación de la dama y el contexto bucólico acercan este enigmático texto al mundo de las pastorelas y serranillas y lo alejan de las características supuestas para el romancero más primitivo, aunque mantiene claros contactos con otros, como «Fontefrida».

El cansancio, o las aficiones literarias de algunos notarios, han permitido rescatar de forma sorprendente otros dos romances, intercalados entre sus protocolos. En 1429 el zaragozano García Gavín transcribe un romance sobre la captura y asesinato del arzobispo Alonso de Argüello (1419-1429), por orden de Alfonso V. Este romance —«Arcebispo de Çaragoça»— refiere un suceso ocurrido en el mismo año de su escritura por lo que podemos considerarlo

un ejemplo de romance histórico o noticiero. Del mismo modo, en 1448 el notario Pascual Contín de la Almunia de doña Godina, transcribe una versión del romance conocido como «Las quejas de Alfonso V» o «Miraba de Campoviejo» (p. 272), cuya existencia estaba atestiguada hasta ahora por fuentes impresas muy posteriores. De nuevo la proximidad entre los sucesos evocados, en este caso la conquista de Nápoles finalizada en 1442, y la fecha de su escritura confirman la impresión de que se trata de un poema reciente que pudo haber sido compuesto en Italia y trasladado pronto a la Península. Las irregularidades métricas o la presencia de dialectalismos, algo común a los tres textos citados, avalan la opinión de que sus transcriptores, aun perteneciendo a un ámbito letrado, se limitaron muy probablemente a recoger por escrito lo escuchado de la tradición oral.

Por el contrario, dos citas de dos grandes autores del siglo XV, el Marqués de Santillana y Juan de Mena, se han aducido como prueba del desprecio que sentían los cultos de la corte de Juan II por este género. El primero, al hablar de los tres estilos en su *Prohemio e carta*, incluye entre los poetas ínfimos a «aquellos que sin ningund orden, regla nin cuento fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condición se alegran» (p. 56). No es fácil saber con certeza si en su censura, dirigida a los autores de unos textos formalmente descuidados y al público inculto que disfruta con ellos, alude a los «romances» como género literario, tal y como hoy los consideramos, ya que el término se utilizaba desde el siglo XIII para designar «narración en lengua vulgar», tanto en prosa como en verso, como lo veíamos en el colofón del recitador del *Cantar de mio Cid*. Aún más imprecisos son estos versos del *Laberinto* en los que Juan de Mena menciona unos «cantos de rústicos», que recordarían la misteriosa muerte de Fernando IV (1285-1312), llamado el Emplazado: «Del que se dize morir emplazado / de los que de Martos ovo despeñado, / según dizen rústicos d'esto cantando» (estrofa 297). La existencia de un romance que trata este mismo suceso («Válame Nuestra Señora / que dizen de la Ribera», p. 246) ha llevado a identificar la cita con una temprana alusión a este texto.

Por las mismas fechas en que eran despreciados por los poetas cultos castellanos, comenzaría su revalorización como forma poética en la corte aragonesa de Nápoles. En el *Cancionero de Estúñiga*, donde aparecía por vez primera el término «villancete», se incluyen dos piezas del mismo Carvajal catalogadas como romances en los epígrafes: un «Romance por la señora Reina de Aragón» («Retraída estava la Reina», p. 535), en el que se recogen las quejas de doña María por la ausencia del Magnánimo, y otro amoroso («Terrible duelo fazía», p. 597), compuesto por la marcha de su enamorada. Estos romances trovadorescos o artificiosos son poemas cortesanos, que reúnen los tópicos del amor cortés en el caso del segundo (la cárcel de amor, la muerte metafórica, etc.) o alusiones eruditas a Diana, César o Marte en el primero, y de los cuales conocemos el nombre de su autor. La novedad es el recurso a unos octosílabos asonantados con una rima fácil (í-a), que coincidirá con la forma utilizada por el denominado romancero viejo o tradicional, de cuya existencia previa en la tradición oral nos darán más pistas algunos cancioneros de finales del siglo XV o comienzos del siglo XVI, bien sea individuales, como el de Juan del Encina o Ambrosio de Montesino, o colectivos, como el *Cancionero musical de Palacio*, el *Cancionero de la Biblioteca Británica* o el *Cancionero general* de Hernando del Castillo.

Especial importancia tendrá la presencia de un pequeño romancero en este último, que refleja la popularidad del género en la corte de los Reyes Católicos y su empleo para entretenimiento poético y musical. La imprenta contribuyó a su consagración al incluirlo junto a formas canónicas de la poesía del siglo XV y a su difusión entre un público mucho más amplio. Entre las sesenta y siete piezas que constituyen el apartado titulado «Aquí comienzan los romances con glosas y sin ellas» (*Canc. general*, II, pp. 497-572) hay intercalados textos mucho más breves, denominados villancicos o «desfechas», que contribuyen a darle mayor variedad a la sección. Más de la mitad de los cuarenta y ocho romances pueden calificarse como trovadorescos, un indicio de que la moda por esta forma poética ya se había extendido desde la corte napolitana a

Castilla y autores como Nicolás Núñez, Soria, Alonso de Proaza o Juan del Encina se sirven de ella para sus composiciones. El resto son «romances viejos», como «Conde Claros», «Mora Moraima», «El prisionero», «Fontefrida», «Rosafresca» y «Durandarte», que se incluyen glosados o rehechos por poetas conocidos. La primera técnica consiste en construir otro texto, a modo de comentario del anterior, pero con metro y poética bien distintas, como harán Jerónimo Pinar con el romance de «Rosafresca» o Tapia con el de «Fontefrida». La segunda, denominada por el recolector «contrahacer», «trocar» o «mudar», trata de seguir las líneas de un texto preexistente, incluso sus asonancias, para crear a partir de él uno nuevo, trasmutando su sentido, bien sea dándole una orientación religiosa, como se hará con frecuencia con la poesía profana en el Siglo de Oro, irónica, o, como aquí hace Diego de San Pedro sirviéndose del romance épico de «Las quejas de doña Lambra», amorosa, etc. En el primer caso se copia, de modo íntegro o parcial, el romance viejo, mientras que en el segundo tiene que ser la memoria del oyente o lector la que sepa apreciar el juego literario, al reconocer el modelo subyacente en la reescritura.

Estas recreaciones son testimonio indudable de la preexistencia de un género medieval de tradición oral, que los autores cortesanos no dudan en calificar de «viejo», sin que, al igual que ocurre con el villancico, sea nada fácil saber con certeza algo acerca de su origen, su antigüedad, sus características métricas o sus preferencias temáticas. Estaría constituido por poemas anónimos que habrían vivido un largo periodo latente hasta que despertaron el interés de los cultos y se inició su escritura, pero para conocerlo solo podemos recurrir a materiales impresos muy posteriores, seleccionados y adaptados a los gustos de otra época y condicionados a veces por las exigencias tipográficas, o a la tradición oral moderna que, pese a conservar rasgos de la antigua, está muy transformada.

Según la hipótesis neotradicionalista de Ramón Menéndez Pidal, se habrían originado a partir de la repetición fragmentaria de los viejos cantares de gesta, lo que explicaría también su disposición métrica en versos largos de dieciséis sílabas asonantados. Existe un am-

plio grupo de romances que retoma los temas épicos, los de «historias castellanas» en palabras de Martín Nuncio, protagonizados por héroes, como Fernán González, los siete infantes de Lara o Rodrigo Díaz de Vivar, pero es difícil conocer su génesis, ya que muchos parecen derivar de textos cronísticos, y aún más discutible aceptar que su nacimiento se haya operado a partir de los gustos del público. A estos romances épicos se vendrían a sumar otros que retoman sucesos más inmediatos, como los sangrientos episodios del reinado de Pedro I o la muerte del príncipe don Juan (romances históricos) o acontecimientos ocurridos en la frontera cristiano-musulmana (romances fronterizos). No conviene olvidar, sin embargo, que el momento histórico y el texto que lo canta no siempre tienen que ir unidos, ya que muchos de ellos pueden arrancar de crónicas muy posteriores y razones de propaganda política pueden llevar a reavivar viejos temas; así, por ejemplo, en la época de los Reyes Católicos se asociaba el recuerdo de la pérdida de España a la reconquista aún pendiente, lo que explica la composición de un romance juglaresco alusivo al rey don Rodrigo, del que conocemos un fragmento gracias al *Cancionero musical de Palacio*. Pese a que se ha llegado a suponer que los primeros romances pudieron pertenecer al siglo XIII, la suma de evidencias permite concluir que hacia la segunda mitad del siglo XIV el género ya estaba configurado bajo la forma en que hoy lo conocemos. Con anterioridad al ciclo de romances que narra los sucesos del reinado de Pedro I y la guerra civil de los Trastámara, puede situarse la génesis del «Romance sobre el Prior de San Juan y Alfonso XI» (*Romancero*, p. 249), que cuenta el enfrentamiento entre ambos personajes, ocurrido en 1328. Otros romances son mucho más difíciles de fechar a partir de datos internos, como todos aquellos que se inspiran en historias de la Antigüedad grecolatina, los bíblicos, los hagiográficos, los que tratan asuntos caballerescos europeos («las cosas de Francia y de los doce pares») o los innumerables que recrean «cosas de amores», que interesaron especialmente en la corte de los Reyes Católicos por sus elementos líricos. Estos últimos, catalogados como novelescos o de aventuras, resisten mejor el paso del tiempo y perviven en la tradición oral actual.

La polémica en torno a la génesis del género afecta a otros aspectos de su estudio, como su disposición métrica o su definición. Atendiendo a su origen una gran parte de los editores modernos los disponen como dieciseisílabos monorrimos con cesura, mientras otros prefieren considerarlos formados por octosílabos con asonancia en los versos pares. A favor de esta última opción está de nuevo la opinión de Juan del Encina, quien en su *Arte de poesía* (1496), afirma que «los romances suelen ir de cuatro en cuatro pies, aunque no van en consonante sino el segundo y el cuarto pie; y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes» (p. 90), así como el testimonio de los conservados por escrito. Con frecuencia se definen como poesía narrativa dispuesta en series de extensión variable, o en ocasiones mediante un híbrido, lírico-narrativa, que refleja las vacilaciones de los críticos para catalogar un género proteico, cuya diversidad de historias será una de las claves de su éxito, pero cuya variedad de formas y temas dificulta su estudio desde una perspectiva global.

En resumen, los problemas que nos plantean la lírica de tipo tradicional y el romancero pueden hacerse extensivos a la épica, las leyendas o los cuentos populares, géneros que tuvieron una existencia oral en la Edad Media, pero a los cuales solo podemos acceder por medio de la escritura. Quienes los adaptaron se sirvieron de unas creaciones anónimas para integrarlas en otros ámbitos culturales en un largo proceso del que no debemos tampoco excluir la imitación, especialmente fácil en las formas más simples y breves, como los cantarcillos populares. En este salto se seleccionan unos temas en beneficio de otros debido a los gustos poéticos; así, por ejemplo, en el caso del romancero se privilegiaron los romances amorosos, novelescos o líricos, frente a los épicos, cuya aparición escrita es mucho más tardía, aunque se haga referencia a ellos entre los «mudados» o «contrahechos». Todo esto hace que su estudio, si queremos aventurarnos más allá de los testimonios escritos, se vea empañado por permanentes dudas.

4

PERVIVENCIAS Y NUEVOS PÚBLICOS EN LA PROSA DEL OTOÑO DE LA EDAD MEDIA

La prosa castellana de los siglos XIV y XV experimentó profundos cambios, por lo que en breve espacio resulta difícil trazar un panorama completo dado el aumento de escritores, registros y novedades, en una época de crisis que apunta a unos tiempos modernos y en la que perviven o se recrean formas antiguas. En su variedad, de la que seleccionamos algunas muestras, tienen cabida universos ficticios estilizados, más o menos propicios a lo maravilloso y lo alegórico, o la recreación de realidades cotidianas, históricas y viajeras, con grados intermedios y variadas combinaciones. En todas sus modalidades, los textos adquieren coherencia desde el presente de su creación o de su reescritura, cada vez más laica, menos dependiente de los clérigos, sin que, ni mucho menos, desaparezcan los libros religiosos ni las intenciones instructivas. Se asientan los componentes más literarios de algunas obras: se redactan cartas destinadas a ser leídas no solo por sus destinatarios, se consolidan los libros de ficción, surge la reflexión sobre ellos y en su trama llegan a actuar los «autores» como personajes. Por otro lado, se afirma la consciencia de linaje y los valores individuales, germen de nuevas series; trabajos historiográficos antes anónimos aparecen firmados o conocemos el nombre de su autor; las crónicas coexisten con biografías, semblanzas y retratos. Las capas sociales más altas descubren la literatura como instrumento de poder y muestran un mayor interés por su mecenazgo y posesión, al tiempo que aumenta la influencia de los letrados y del legado universitario. En

síntesis, se amplía el número de autores y receptores y se diversifican los discursos, originales y traducidos, cada vez más profanos, novedosos, políticos y retóricos.

A partir del siglo XIV se diversifican las traducciones, tanto desde el punto de vista del contenido —ya no se limitan a la Biblia, materias científicas o históricas— como desde el ámbito de producción, al extenderse su patrocinio a la nobleza y la universidad; incluso se realizan autotraducciones, por lo que una misma obra puede dirigirse a públicos diversos. Las variadas voces que designan la actividad, «interpretación», «traslado» o «traducción», etc., apuntan al paso de las prácticas medievales a otras más modernas, a veces humanísticas, en las que se privilegia la traducción directa, el original auténtico, carente de glosas ajenas, y la emulación estilística antes que la versión palabra a palabra. Determinados entornos potenciaron la circulación de textos destacados por los humanistas, como el Aviñón papal de finales del siglo XIV, donde habían estado Petrarca, Juan Fernández de Heredia o López de Ayala, sin olvidarnos del Papa Luna; los contactos internacionales de intelectuales españoles se acrecentaron en los concilios y embajadas del siglo XV, como también tuvieron capital importancia las novedades llegadas de Italia y la intensificación de las relaciones con estudiosos extranjeros.

El papel y la imprenta impulsaron la difusión de los textos, de cuya posesión quedaba excluida la mayoría de la población, carente de recursos. En este contexto de ampliación del potencial público lector, que debe considerarse a nivel europeo, surgió la imprenta en dialéctica relación con las nuevas necesidades. El avance del uso de los tipos móviles, implantado en España desde 1472, produjo un notable aumento de la difusión de los textos literarios, en especial entre 1490-1500. Los Reyes Católicos trataron de controlar su producción, cuyos contenidos van evolucionando: en un principio se publican textos relacionados con sucesos públicos de la familia real, obras religiosas y doctrinales, mientras que la poesía cortesana solo empieza a aparecer con Encina, teniendo en cuenta que, en una primera instancia, el nuevo invento complementa la difusión manuscrita, no compite con ella. Al dirigirse a un público más am-

plio, son frecuentes las varias redacciones de una obra, solo algunas destinadas a ser impresas como sucede en *La Celestina*, fenómeno frecuente en textos poéticos y en la ficción sentimental (Juan de Flores y Diego de San Pedro).

Los editores asumen un riesgo económico y buscan productos rentables, que en literatura dependen de su aceptación. Como las novedades castellanas resultaban insuficientes, rescatan obras previas y traducen o mandan traducir textos de probado éxito en otros países, con cuyos impresores tienen fluidas relaciones, incluso por su origen. También emplearon, alquilados o copiados, grabados de incunables europeos, hábito que se impuso en otras series romances hispanas; así, entre los autores y los lectores se interponen imágenes, viejas o nuevas, que condicionan la recepción del texto, lo interpretan, embellecen, hacen más atractivo, recalcan sus momentos significativos, facilitan su recuerdo y subrayan sus relaciones intertextuales en diferente grado si están confeccionados *ex profeso*. Ciertos libros, al ser publicados de forma individual, y no junto a otros, por ejemplo la *Doncella Teodor*, adquieren valores contextuales diferentes, como también sucede si los textos ven la luz en nuevas agrupaciones, fenómeno usual en poesía. Los impresores incluso añaden materiales, como Juan de Burgos: su *Tristán* de 1501 contiene cartas de la ficción sentimental y otras de la *Crónica troyana*. Y si bien los incunables imitaban la disposición de los códices, la imprenta acentuaba su pluralidad interpretativa y propiciaba determinados usos que afectaban a su transmisión, desde sus errores hasta su disposición, organización textual y capitulación; asimismo, fomentaba la lectura privada, novedades que coexistieron con las anteriores sin que llegaran a imponerse inmediatamente, incluida la transmisión manuscrita.

BAJO LA INFLUENCIA DEL SERMÓN

El sermón adquiere una gran importancia no solo como impulsor de géneros útiles para su desarrollo, como las vidas de santos o los ejemplarios, sino también como modelo para la estructura, estilo,

temas y técnicas de otras muchas obras literarias (→ 12). Básicamente se siguen los modelos impuestos a partir del siglo XIII, los llamados temáticos, presentes en la Sorbona en torno a 1230-1231, herederos de un legado educativo y escolástico. Su organización gira siempre en torno a una cita (*thema*), por lo general, extraída de un versículo de la Biblia, que suele coincidir con alguna de las lecturas litúrgicas del día, si bien durante el siglo XV se percibe mayor libertad. Consta de una oración, habitualmente un Ave María, a la que sigue, tras reiterar el *thema*, una breve explicación de su propósito, valor, moral y utilidad —la *thematis introductio*—, para pasar a su segmentación, la *thematis divisio*, clave de su organización, eficacia y brillantez. La cita se divide en partes, por lo general tres, a ser posible rimadas, o en fragmentos de igual número de sílabas, técnica aplicada a partir del siglo XIV. En su desarrollo, la *amplificatio* o *dilatatio* independiente de cada parte, se despliegan las secciones más importantes, regresando tras su desarrollo al *thema* para recapitular lo sustancial, o señalar su final, recordatorio al que sigue una oración. No todos los sermones se ajustan a esta disposición, pero sí a su esquema: el discurso avanza y retrocede de forma recurrente, sin progresión lineal. Las artes del sermón facilitan la localización del *thema*, mientras que otros instrumentos ayudan a los predicadores en su tarea, en la que a veces alcanzan estimables logros estéticos, como sucede con Vicente Ferrer. En el siglo XV se percibe su presencia en la *Danza de la muerte*, *Tirant lo Blanc* o el *Retablo de la vida de Cristo*, etc., al igual que se escriben en verso, como harán Iñigo de Mendoza o Diego de San Pedro, aunque su influjo literario alcanza su cumbre estética en el *Corbacho*.

La obra debe situarse en un contexto en el que ha triunfado el discurso del amor cortés, que suscitó distintas réplicas. Si para ciertas gentes del pueblo estas galanterías suscitaban la burla, para los médicos el enamorado sufría un trastorno mental, mientras que los eclesiásticos y los moralistas calificaban a los amantes de pecadores y herejes, reavivando viejos argumentos. Se acentúa así el contraste entre tratados misóginos contra el loco amor y poemas que ridiculizan a las mujeres frente a libros de caballerías y ficción

sentimental, poemas cortesanos, u obras que ensalzan la ejemplaridad de las virtuosas mujeres. Su autor, Alfonso Martínez de Toledo, «bachiller en decretos», estuvo ligado a la catedral toledana y después al arciprestazgo de Talavera y fue capellán de la corte (1433) de Juan II, en donde pasó el resto de sus días. La autoría de la *Atalaya de las crónicas*, una historia de España desde los reyes godos hasta Juan II, se relaciona con su cargo, mientras que el *Arcipreste de Talavera o Corbacho* (1438), escrito a los cuarenta años, debe proyectarse desde el ambiente cultural y político cortesano. Su doble título parte del texto («sin bautismo sea por nombre llamado Arcipreste de Talavera», p. 61), si bien la edición sevillana de 1498 lo subtitula *Corbacho*, en recuerdo de la obra misógina de Boccaccio, que el Arcipreste no usó. Este impreso incorpora también una «Demanda de perdón» (p. 304), cuya autenticidad y propósitos han suscitado numerosos debates, sin que figure en el manuscrito copiado en 1466.

En la obra se entrecruzan los moldes de sermones, tratados, argumentaciones lógicas, confesionales y penitenciales. El prólogo sigue los pasos de las introducciones (*accesus*) de la *materia decretorum*, de la que el Arcipreste era bachiller. Se anuncia una obra fragmentada en cuatro partes (sin citar la «Demanda»), división que desciende de lo general a lo particular, en un texto en el que se perciben cortes y cambios de estilo, consecuencia quizá de una redacción en etapas, con materiales añadidos: un breve alegato contra la superstición, una alegoría entre Fortuna y Pobreza retomada de Boccaccio, la conclusión y la discutida «Demanda de perdón». El *thema* se reconoce en el prólogo: «Amarás a tu Dios, tu criador e senior, sobre todas las cosas» (p. 62), cita de Mateo (22:37), identificada por error con el primer mandamiento, habitual en los sermones y adecuada para fustigar a quienes olvidan el amor divino y se inclinan por el profano. Los 18 primeros capítulos corresponden a meditaciones («razones») que parten de la idea del *thema* y vuelven siempre a él. En los siguientes el loco amor hace incumplir los mandamientos, caer en los pecados capitales y corromper las virtudes, esquema similar al de los penitenciales. Cada capítulo expone,

explica y desarrolla sus argumentos como hacían los predicadores y se aprendía en los estudios de lógica.

La estructura de la segunda parte de nuevo nos acerca a los sermones contra los vicios de las mujeres o a los tratados que exponían sus pecados (avaricia, murmuración, codicia, envidia, inconstancia, falsedad, desobediencia, soberbia, vanagloria, mentira, afición bebedora, charlatanería...), finalizando con un último capítulo, el 14, de conclusión y síntesis. La tercera parte sobre el amor de los hombres sigue viejos principios médico-astrológicos surgidos a partir de la concepción del ser humano como microcosmos. Su fundamento se basa en la combinación de cuatro cualidades, esenciales y antitéticas (caliente, frío, seco y húmedo), su equivalencia con los humores y su reflejo en las «naturales señales de las personas». La preeminencia de un humor produce unos rasgos corporales y psíquicos, como refleja la tercera parte, y aunque el autor parece no querer avanzar en la correspondencia entre físico y carácter (fisiognómica), nos deja variadas pinceladas. El sanguíneo (caliente y húmedo) se caracteriza por unos rasgos externos, visualizados por un gesto: «de una paxarilla que vaya bolando se reirán fasta saltarles las lágrimas de los ojos»; los coléricos (calientes y secos) se describen también básicamente por la presteza en el uso de las armas; el melancólico (frío y seco) le resulta el peor y el flemático (frío y húmedo, como las mujeres) le suscita reprobación e ironía («se le torna el coraçón tamaño como de formiga, la color perdida...»). No aportan novedades el contenido de estas páginas, cuyas ideas sustentan la imagen del mundo desde la Antigüedad hasta avanzado el siglo XVIII, susceptible de aplicarse a todo: estaciones, signos del zodíaco, alimentos, etc. Por último, dedica la cuarta parte a la creencia en hados, fortuna, astros, etc. Para el hombre medieval la prefijada ordenación del mundo le permitía saber de antemano el efecto de determinadas acciones, encaminadas a un fin, inserto en el orden creado por Dios, pero, en la Baja Edad Media, estos supuestos comienzan a quebrarse. Para muchos, el mundo aparece como un desconcierto, una desordenada sucesión de acontecimientos sin finalidad aparente, llamada For-

tuna, en un esfuerzo por responder cómo y por qué suceden ciertas acciones.

De acuerdo con las técnicas del sermón inserta relatos sobre todo de dos tipos. En unos casos retoma ejemplos tradicionales, bíblicos, históricos, anecdóticos, pobres en léxico y de narración muy plana, que se desarrollarían plenamente en el discurso oral, como los que ilustran la desobediencia femenina (II, 7). También las anécdotas ejemplares son propias del género homilético —por ejemplo, la del ermitaño de Valencia (IV, 1 o 1, 24), autentificada mediante el «yo» («Yo vi...»)—, técnica ampliamente usada por Vicente Ferrer. De forma más original incluye ejemplos sin desarrollo anecdótico, conductas y monólogos (raras veces, diálogos) sobre vicios, defectos o pecados, en especial femeninos, aunque no exclusivos suyos. Se asimilan a los *exempla* en cuanto ilustran pecados en la parte I (la soberbia o la pereza), tachas de las malas mujeres en la II y las complexiones de los hombres en la III (también en esta se refieren a situaciones derivadas del matrimonio entre joven y viejo o entre viejos, y reconstruyen arquetipos, la mujer avara, el colérico, el flemático...). Las circunstancias y conductas se desmenuzan con detalle para su tipificación, mostrando una o varias posibilidades de desarrollo, como ocurre con la envidiosa (II, 4); a veces, las respuestas constituyen alternativas incompatibles, y raras veces el tipo ejemplar se describe solo a través de los gestos como ocurre con el soberbio (I, 30) o con la borracha (II, 11), tratando de cubrir cualquier posible actitud física, psicológica o moral. Los largos monólogos femeninos (II, 1, 2, 4, 6, 13; III, 8), alcanzan su mayor valor literario, como en la famosa escena del huevo (p. 149). Ciertos recursos como la abundancia de interrogaciones y exclamaciones, el uso del tú, el vocativo nominal («Ay, puta Marica») o la descripción socarrona de la persona invocada («rostros de golosa») presuponen un oyente interno, un testigo que no habla por miedo.

En uno de sus registros, el Arcipreste emplea una prosa vivaz, en la que destaca un lenguaje callejero y más popular salpicado de interrogaciones retóricas, exclamaciones y refranes: «Vídose el perro en bragas de cerro e no conosció su compañero». La combina

con otro estilo más elevado, habitual en la época, caracterizado por usos latinizantes como el infinitivo en lugar de la tercera persona, «La muger ser desobediente...», la separación forzada del sustantivo y su adjetivo, «Camisones en tu cuerpo delicados no uses mucho», el hipérbaton, las enumeraciones, el tópico de la *brevitas*, sin que falte la prosa rimada, «Non es crimen fallado más grave que la fornicación, digna de traer al ombre a perdición». Ambos modelos constituyen dos caras de la predicación cristiana desarrollada desde muy pronto según el modelo de la diatriba, en el que las opiniones de los demás se introducían en forma de diálogo con preguntas y respuestas, como una escena dramática. En otras ocasiones, como es habitual en las homilías, mezcla los tres estilos, el más elevado, el mediano y el más humilde y vulgar, prueba del amplio público al que se dirige: «Los fijos avidos de fornicación e dapnado cuitu, avortivos e en derecho espurios llamados, e en romance bastardos, e en común bulgar de mal dezir e fablar fijos de mala puta...» (I, 15, p. 92). En el conjunto, el Arcipreste se dirige a un tú, un interlocutor ficticio, con quien mantiene una tensión dialogada, sin la habitual distancia marcada por el narrador. Al criticar la crisis de valores de la sociedad de su tiempo se fija sobre todo en la herejía del amor cortés y en la creencia en hados y fortuna. Contra esta situación clamaba la Iglesia, y para criticarla el Arcipreste elige una postura firme y unívoca: la del creyente moralista que propone la organización medieval como la perfecta unidad de Dios. Unos años más tarde, con estos mismos trasfondos se alzarán las distintas voces de *La Celestina*.

En estrecha relación con el sermón, se inicia desde mediados del siglo XIV la difusión en castellano de colecciones de ejemplos, muestra del interés de sus redactores, adaptadores o traductores por acercar estas formas narrativas a un público más amplio, laico y religioso, ignorante del latín y atraído por las lecturas edificantes. La reducida nómina está formada por el *Libro de los gatos*, el *Especulo de los legos* (→ 11) y el *Libro de los exemplos por a.b.c*, a lo que cabe sumar piezas fragmentarias inéditas de menor valor literario, pero que corroboran lo anterior. Los dos primeros «trasladan» dos

compilaciones latinas del siglo XIII, las *Fabulae* de Odo de Cheriton y el anónimo *Speculum laicorum*, de las que se distancian parcialmente, más el primero que el segundo; el *Libro de los exemplos por a. b. c.* sobresale por su singularidad y por los enigmas de su composición. La mayor complejidad de alguna de sus historias y la aparición de unos adagios latinos al comienzo de cada relato, acompañados de su traducción versificada, merecen mayor atención de la recibida hasta ahora.

Investigaciones más recientes han arrojado nuevas luces sobre la figura de su autor, Clemente Sánchez (h. 1365-1370-h. 1436-1438), bachiller en ambos derechos, fundador del Estudio de Gramática de Sepúlveda, donde ejerció como maestro, canónigo de León y arcediano de Valderas, pero sus modelos y su intención aún son objeto de discusión. Según la dedicatoria y el resultado final («proponía de copilar un *Libro de exenplos por a.b.c.* e después reduzirle en romance», p. 57), su función «compiladora» supone un triple proceso: la recolección de ejemplos, su ordenación y su traducción. Para el primero ocuparían un lugar relevante la obra del franciscano Servasanto, el *Ludus scacchorum* del dominico italiano Jacobo de Cessolis, el *Barlaam e Josafat* y alguna recopilación de milagros marianos. Al ya conocido orden alfabético añade una cuidada estructura, en la que cada relato viene precedido por un epígrafe latino y su traducción, procedimiento similar a los versos moralizadores de *El conde Lucanor*. Esta unión de pareados y ejemplos supone una manera eficaz de recalcar y fijar en la memoria su contenido moral, útil para los lectores y para su empleo sermonario.

ENTRE LA HISTORIA Y LA FICCIÓN

Las fecundas relaciones entre historia y literatura se reiteran desde Alfonso X el Sabio a finales de la Edad Media por sus similares sustratos discursivos y temáticos —sobre todo los referidos a la épica y a la literatura caballeresca— y por compartir recursos técnicos, organizativos, dispositivos y elocutivos. La tendencia inicial

de la historiografía a convivir con la literatura se vio favorecida desde la segunda mitad del siglo XIV por las dotes artísticas del historiador individualizado, que deja de ser un miembro más de un equipo múltiple para adquirir presencia y nombre propio. El canciller general del reino se ocupará de las crónicas, pero Ferrán Sánchez de Valladolid y, sobre todo, Pero López de Ayala, dejarán la impronta de su personalidad en sus escritos, imponiendo unos nuevos modelos histórico-literarios, en especial este último. Sus crónicas, iniciadas en 1379, por encargo de Enrique II, condicionaban ya su sentido inicial —en una primera instancia la justificación del levantamiento del rey frente a su hermanastro Pedro I, culminado en el magnicidio de Montiel (1369)—, es decir, se referían a hechos cuyas consecuencias perduraban en el presente de su escritura y explicaban el cambio de bando de su autor; después debió reescribirlas tras el casamiento (1388) del futuro Enrique III con Catalina de Lancáster, nieta de Pedro I, para acomodarlas a las nuevas circunstancias. En la dedicada al reinado de Juan I trataba de justificar su derrota por los portugueses en Aljubarrota (1385), en donde Ayala fue apresado. Además de la configuración de unos sentidos, el cronista, buen conocedor de algunos de los hechos descritos por su participación en ellos, también manejaba documentación oficial. Sin embargo, la aparente objetividad de lo narrado no impedía que fuera tratado de modo personal, como se percibe en estratégicas y calculadas disposiciones de la documentación usada, en los juicios negativos sobre los actos de Pedro I o en los consejos dirigidos al buen funcionamiento de la gobernación del reino (Juan I). En una prosa de «oralidad elaborada» con galas retóricas, ensayará sutiles formas de presentar unos hechos que desvelan las raíces de la conducta de los personajes, en las que introduce glosas deducibles de sus parlamentos o dramatiza los sucesos, vistos desde una óptica caballeresca y ejemplar.

En este contexto de crisis y legitimaciones, cada vez adquiere mayor importancia el valor propagandístico de la memoria del reinado, que culmina en la instauración del cargo de cronista real a mediados del siglo XV, ocupado por relevantes escritores y funcio-

narios, desde Juan de Mena hasta Juan de Flores, Fernando de Pulgar o Alfonso de Palencia, por citar algunos de los más destacados. Por otro lado, si el cargo no siempre es vitalicio, el puesto pueden ejercerlo varios historiógrafos, e incluso los reyes llegarán a contar con humanistas que les escriban en latín panegíricos dedicados a su exaltación o a la de sus antepasados, costumbre asentada en la Corona de Aragón ya desde Alfonso V y proseguida por Fernando el Católico.

La necesidad de proyectarse en un ámbito internacional, así como las nuevas corrientes humanísticas, revitalizaron el latín usado en ciertas obras más selectas, cultas y prestigiadas. Esta elección restringida no fue obstáculo para que la historiografía romance adquiriera un extraordinario impulso, gracias al que se desarrollaron nuevas formar de historiar. El autor era cada vez más consciente de la importancia de su escritura. Dirigiéndose a los Reyes Católicos, en una variante interesada del tópico de la elocuencia como garantizadora de la fama, Fernando de Pulgar señala que «aun algunas historias hay que las magnificaron con palabras los escritores mucho más que fueron las obras de los actores. Y vuestras cosas, muy excelente reina y señora, no sé yo quién tanto las pueda sublimar, que no haya mucho más trabajado el obrador que puede decir el escritor» (*Letra*, XI, 53). La historia y el historiador adquirían renovado prestigio y, de una manera u otra de forma directa o por lo general a través de traducciones, se dejaba sentir la influencia de los clásicos, en especial de Salustio y de Tito Livio, cuyos discursos eran susceptibles de ser imitados e insertados en el relato como si se hubieran pronunciado. Ya casi un siglo antes el aragonés Fernández de Heredia (finales del siglo XIV) privilegió los discursos directos —las oraciones— en algunas de sus versiones como el novedoso *Tucídides*, casi siempre olvidado, o en su *Crónica troyana*, del mismo modo que están presentes en el *Mar de historias*, compilado y recreado por Pérez de Guzmán, procedente del *Planeta* (1218) de Diego de Campos y sobre todo del *Mare historiarum* del dominico Giovanni Colonna (1298-1343), asentado en Aviñón.

En el siglo XV la tarea del historiador requería en teoría objetividad y veracidad, para algunos autores en contraposición con la literatura de entretenimiento. El influyente Alfonso de Cartagena arremetía contra los libros de ficción como el *Tristán*, el *Amadís* o la *Crónica sarracina* porque no solamente no fueron, sino que ni siquiera pudieron existir, frente al componente educativo y ejemplar de la historia. No obstante, en la época los argumentos eran lo suficientemente flexibles como para incluir hechos fabulosos en aras a su condición didáctica. Valera en la *Crónica abreviada* o *Valeriana* acoge numerosas leyendas y fábulas, con la peculiaridad de que la imprenta le permitía llegar a un mayor número de personas, de lo que era muy consciente. Frente al pasado de pérdidas continuas de manuscritos, se erigía una nueva «arte de impremir que, sin error, divina dezirse puede» (*Valeriana*, ed. C. Moya, pp. 338-339). El nuevo invento multiplicaba una propaganda que bajo un velo histórico iba dirigida a la exaltación monárquica, especialmente pródiga en las referencias a la guerra granadina. En esta clave panegírica de los Reyes Católicos debemos situar numerosos impresos y manuscritos, desde las traducciones de las *Bucólicas* de Juan del Encina, hasta el *Cancionero* de Pero Marcuello o la *Consolatoria de Castilla* de Juan Barba, estos dos últimos casos ejemplos paradigmáticos de la bien estudiada historiografía en verso de la época, en unos momentos propicios en los que se incrementaron las composiciones romanceriles fronterizas.

La multiplicidad de historias durante el siglo XV, con sus correspondientes subgéneros, crecientes durante la época de los Reyes Católicos, genealogías, biografías, historias de campañas particulares, memorias, cartas de relación, etc., iba de la mano del incremento de los historiadores, ya no limitados a los «oficiales», con la lógica ampliación de su público potencial y de la materia historiable, susceptible de ser aplicada a individuos de cuya biografía se quería dejar constancia para la posterioridad. Las numerosas crónicas particulares, auténticas biografías caballerescas, en denominación de Rafael Beltrán, ya no quedan constreñidas por los límites de las crónicas regias; sus autores carecen de unos moldes prefijados, aunque

puedan repetirse ciertos hitos, tienen una mayor libertad en el uso de los materiales, al tiempo que sus enfoques pueden abarcar detalles más insignificantes, costumbres y actividades sociales ejercitados en un mundo cotidiano mejor representado. Están protagonizadas por algún virtuoso noble que figura en el título por el que son conocidas, la *Crónica de Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, maestre de Santiago*, los *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo*, *Los Hechos del Arzobispo de Toledo D. Alonso Carrillo* de Pero Guillén de Segovia, la *Vida e historia del maestre de Alcántara, don Alonso de Monroy* de Alonso Maldonado o la *Historia de los hechos de don Rodrigo Ponce de León, Marqués de Cádiz*. Suelen estar escritas a requerimiento del interesado o de sus parientes, por un autor cercano que puede usar la documentación familiar y añadir datos de primera mano, con el fin de fijar una memoria ejemplar. También el foco narrativo podía ocuparlo un hecho, descrito fidedignamente como sucede con *El libro del Paso Honroso de Suero de Quiñones* de Rodríguez de Lena. Este «memorial», realizado por el notario y escribano del rey, refiere el paso de armas defendido por don Suero en el río Orbigo (1434), para lo que aunaba los procedimientos habituales en su profesión con los de la literatura caballeresca, aplicados a un suceso literaturizado que tenía su propia trama narrativa.

En el conjunto destaca por su valor literario *El Victorial*, obra de Gutierre Díaz de Games dedicada a ensalzar el linaje de don Pero Niño, novedosa desde el título, alejado de los anteriores (→ 10). Su redacción es muy posible que se hiciera en tres fases: la primera, de carácter preliminar, se habría realizado a finales de 1406; reflejaría las expediciones marítimas de Pero Niño por el Mediterráneo (1404) y por el Atlántico (1405-1406), al servicio del rey castellano, un relato pormenorizado que, pese a su corta duración, después ocupará más de la mitad del libro. Podría ser una relación inicial empleada por el interesado como exposición de sus méritos ante el rey, e incluso haber sido escrita, según Rafael Beltrán, por el mismo Díaz de Games. Después, entre 1431 y 1436, tras la concesión del condado de Buelna a su biografiado (1431), el mismo autor habría redactado casi todo el libro actual, reescribiendo también

los materiales previos (encargo mencionado por Pero Niño en su testamento de 1435). Debemos presuponer unas codas finales, fechables no mucho después de 1448, en las que se incorporarían, con seguridad, las escasas referencias posteriores a 1431. En hipótesis de Carlos Heusch, esta nueva intervención incluiría la tercera parte del libro y otros datos adicionales, en los que recalcaba la distancia del protagonista respecto al bando de los infantes de Aragón, posición que en esta época tendría una mayor importancia y sentido. Sea como fuere, se omite un extenso trecho de su vida, de 1431 a 1444, mientras que las últimas palabras del libro se refieren a la muerte de doña Beatriz (m. 1446), su segunda esposa, sin que se detalle la del conde (m. 1453), quien según el epílogo final cuenta setenta años (1448).

Muy probablemente su autor, que fue alférez del protagonista, conocía las biografías caballerescas francesas, en especial, el *Livre des faits de Jean le Meingre, dit Boucicaut*, que pudieron servirle de modelo genérico. Pero además, la historia de Pero Niño debe proyectarse sobre la de su linaje, cuyos antepasados participaron en los conflictos de los primeros Trastámara, como señala el inicial «Cuento de los dos reyes» (Pedro I y Enrique II), del mismo modo que incluye una brevísima biografía de su hijo Juan, muerto de forma temprana. La importancia del tema se refleja en las enseñanzas que recibe sobre las buenas «maneras e costumbres» que debe tener un buen hidalgo (caps. 19-21). En esta breve sección, a manera de regimiento de príncipes y compendios de sentencias, el instructor se dirige a su joven discípulo verbalmente, como es habitual en el género: «Fijo, parad mientes», «Mi fijo, catad». En el primer consejo le recomienda la recuperación del linaje «abajado» y en el último le señala que «avedes de amostrar quién sois, e dónde venides, e dónde esperades ir» (242).

Esta biografía se proyecta sobre un conjunto mayor, un tratado de caballería. El proemio, que sigue los pasos del *accesus ad autores* con sus respectivas divisiones escolástico-aristotélicas señala que la causa material de su obra —no la denomina crónica— es el «oficio e arte de cavallería» (165), de la que se realiza un recorrido histórí-

co, que llega a los caballeros fieles que pelearon por la fe, entre ellos Fernán González, el Cid y Fernando III, a las que se añaden unas pautas teóricas abstractas y un elogio de la caballería. Entre los combatientes nunca vencidos —Alejandro, Hércules y Atila— figura Pero Niño, natural del reino de Castilla, de inferior categoría que los anteriores pero merecedor de la fama y honra. No tendrá descendientes directos pero sí quedará inmortalizado en un libro en cuyo título, *Victorial*, se destaca su condición más sobresaliente: «E yo, Gutierre Díaz de Games, criado de la casa del conde Pero Niño, conde de Buelna, vi d'este señor todas las más de las cavallerías e buenas fazañas que él fizo, e fuy presente a ellas»; en su libro «fabla de los sus fechos e grandes aventuras a que él se puso, ansí en armas como en amores» (207-208).

Armas y amores, hechos y aventuras, constituyen unas claves semánticas que enmarcan una vida caballeresca, literaturizada al tiempo que protagonizada por un personaje histórico, atestiguada por la presencia de un fiel cronista que se propone la alabanza de un biografiado modélico, causa formal de una obra en la que incorpora los más diversos materiales. Apenas se detiene en las instrucciones correspondientes a las escuelas de letras, pero sí expone unas mínimas normas de conducta ya señaladas (caps. 19, 20 y 21); las iniciales tienen una dimensión religiosa, encauzadas para seguir la caballería triunfante, que obtiene la aureola prometida por Dios a los vencedores. Estas enseñanzas preceden a sus primeros y significativos contactos bélicos, iniciados en el cerco de Gijón. Como carecía de armas, para su participación el doncel se las solicitó al rey, petición atendida con generosidad pues le concede las suyas. El motivo, habitual en las biografías caballerescas, subraya la honra concedida, el servicio prestado por Pero Niño, una de las claves del libro, y la estrecha relación entre ellos, hasta el punto de representarlo simbólicamente mediante el armamento. Ambos son hermanos de leche, pues la madre fue nodriza del futuro soberano, por lo que de acuerdo con los criterios de la época compartían parte de la misma sangre —la leche era concebida como sangre cocida—. En su trayectoria bélica el caballero demostrará sus extraordinarias

cualidades, en muy diversas situaciones: ya sea contra un jabalí al que persigue y mata en el río Guadalquivir, de forma no muy diferente al episodio protagonizado por Alfonso V, ya sea en pelea contra un fuerte peón, al que da un golpe en el escudo que «le fendió un palmo en la cabeça fasta los ojos» (252), en combates colectivos terrestres, asedios, expediciones marítimas o «juegos de armas»; tenía extraordinaria puntería, siendo considerado un gran cabalgante, esgrimidor y justador, tanto en España como en Francia, en donde se actuaba de forma diferente y en donde Pero Niño combate de incógnito, sin quitarse el yelmo, como numerosos caballeros de la ficción.

La biografía sigue el esquema de los moldes de los arquetipos heroicos, ajustados a una realidad verosímil, moldeados sobre el *Libro de Alexandre*, que también están presentes por otros cauces en el *Amadís de Gaula*. La alteración de algunos datos históricos, sumados a las opiniones vertidas, muestran una ideología conservadora para la fecha de redacción; esta caballería «señorial» se proyecta sobre la fortaleza y las cualidades del caballero preexisten por «natura», vale decir por linaje, sin que requiera de ninguna preparación específica en las escuelas de las letras. Algo muy similar sucede con la cortesía, argumentada con Aristóteles: «Como dize el Filósofo, que "a uno poca dotrina le abasta, e a otra mucha enseñança no le aprovecha"... E Pero Niño todas las buenas maneras e enseñanças e gentilezas le venían por natura» (78, 391). A su vez, al hilo de su amor con doña Constanza, que termina en matrimonio, Díaz de Games advierte sobre la correlación entre hechos de armas y amores, como era habitual en el mundo cortesano (histórico y ficticio): «e bien ansí como siempre dio buena fin a todos los fechos que él en armas començó, e nunca fue vencido, ansí en los lugares donde él amó fue amado e nunca reprechado, por ende trataré aquí un poco de amor e amar». El autor, muy dado a todo tipo de digresiones, diferencia amor, dilección y querencia, representados por personajes de la materia clásica. Cada una de las tres partes del *Victorial* incluye una relación amorosa, siempre singular. La primera, con doña Constanza, apenas tiene desarrollo narrativo,

mientras que en la «Xirofontayna» francesa —una gloria terrenal, cortesana, sonora e idílica—, fue amado «a buena parte» por la mujer del viejo almirante, pero una vez viuda no podía casarse de forma inmediata y Pero Niño estaba en guerra; la tercera corresponde a los amores con Beatriz de Portugal, ya sin compromisos con la Almiralla de Francia. La obtención de la dama se planteará como una auténtica conquista, en la que el enamorado despliega una calculada táctica y estrategia, ante una mujer que pretende imponer su voluntad amorosa —decisión en la que subyacen también motivos políticos.

A todo ello, debemos añadir un «mar de historias» incluidas al hilo del discurso que abarcan desde la de don Rodrigo y la cueva de Toledo hasta el «Cuento de Bruto y Dorotea» pasando por la leyenda de la muchacha de las manos cortadas, muchas de las cuales ofrecen detalles singulares dentro de la tradición. En definitiva, la historia del linaje le ha dado pie al autor, identificado con un secretario de la cancillería, para dejar memoria de sus actuaciones en su condición de alférez de Pero Niño, mostrar sus opiniones y sus capacidades artísticas. Las ha ejercido sobre los más diversos materiales y géneros, sea sobre las cualidades físicas e interiores de Pero Niño, descripciones de ciudades, tormentas marítimas, combates, paisajes, parlamentos, arengas, cartas y numerosas digresiones narrativas. Aparte de la biografía y la ficción caballeresca, ha demostrado sus conocimientos históricos y de la literatura gnómica, sin olvidar los libros de viajes. Dejando a un lado los milagros, el autor sabe incluir un mundo de maravillas sobre todo viajeras o caballerescas, ante las que procura una explicación racional; así Merlín fue «un buen honbre e muy sabio. No fue fijo del diablo, como algunos dizen, ca el diablo, que es espíritu, non puede engendrar» (238). Del mismo modo a través de un inglés aclarará razonadamente las características de unas aves, las «vacares», que nacen de los árboles, habituales en los libros de viajes. Para todo ello emplea un estilo claro, eficaz, expresivo y de muy diferentes registros lingüísticos, muy ricos en el habla marinera, que le permiten mostrar con orgullo sus saberes idiomáticos.

La interacción entre linaje e individuo se dejó notar en libros de linajes y retratos sobre unas personas «memorables», descritas de forma más breve, reunidos en un conjunto que ya no obedecía a una trama histórica y cronológica. En este ámbito destacan las *Generaciones y semblanzas* de Pérez de Guzmán (1377-1460), escritas quizás entre 1450-1455, en un momento de su apogeo y disidencia intelectual y marginalidad política. Su autor, perteneciente a una de las familias más importantes castellanas, sobrino del Canciller Ayala y tío del Marqués de Santillana, ofrece en su prólogo una de las primeras reflexiones hispanas en romance sobre la Historia. Al escribir al margen de las crónicas «regias», se permite criticar sus procedimientos e instrumentalización y trata de imponer la memoria de quienes pudieran quedarse fuera de los cauces oficiales, sabedor del valor de la escritura y de la fama.

A su juicio, el oficio de historiador requiere una prudente discreción y sabiduría, haber estado presente en los hechos o tener información de testigos presenciales para controlar la veracidad de lo escrito. Debe ser capaz de poner la historia en «fermoso y alto estilo», en consonancia con su alta consideración, y hacerla pública una vez fallecido quien la encarga, en aras de «escrivir la verdad sin temor» (*Generaciones*, 3). El no se cree en condiciones y carece de información suficiente para hacer historia, por lo que escribe «en manera de registro o memorial», de las generaciones ('linajes') y semblanzas ('retratos') de 34 personajes. Suele comenzar por la profesión y el linaje, sin que por lo general su genealogía se remonte más allá de una generación, unos mínimos rasgos físicos, costumbres, condiciones, muerte y edad. Así recoge las semblanzas de tres reyes, una reina, veintidós nobles, siete prelados y un letrado, seleccionados, como advirtió Robert Tate por su virtud o importancia política, entre los que figuran los más representativos de la nueva nobleza creada por los Trastámara. La serie queda enmarcada por Enrique III y finaliza significativamente con don Álvaro de Luna (m. 1453), al que dedica una mayor extensión, y no con Juan II, que le antecede (m. 1454), lo que no deja de ser una disposición intencionada independiente de la cronología. Describe los persona-

jes con técnicas retóricas de impronta ciceroniana, proyectándolos sobre su grupo social, y sobre rasgos físicos estereotipados, salvo los más singulares, mientras que sus vicios y virtudes están vistos con prismas cortesanos y caballerescos.

Hacia mediados de los ochenta, Fernando de Pulgar (h. 1420 - h. 1492) redacta sus *Claros varones de Castilla*, dirigidos a Isabel la Católica, título que remite en primera instancia a los *Loores de los claros varones de España* de Pérez de Guzmán. Proyecta su obra, entre otros, también sobre modelos clásicos, como Valerio Máximo, y patrísticos, el *De viris ilustribus* de San Jerónimo. Su autor, de origen converso, conocedor del legado grecolatino de la época, pero todavía sin el bagaje cultural de la vanguardia cultural posterior, figura en 1458 como secretario regio, por lo que algunas de las claves de su obra son diferentes a las de Pérez de Guzmán. Desde una óptica patriótica se propone, según dice en el prólogo, «escrevir de algunos claros varones, perlados, y cavalleros naturales de vuestros reinos que yo conoscí y comuniqué, cuyas fazañas y notables fechos que fizieron si particularmente se oviesen de contar, requeriria fazerse de cada uno una grand historia. E por ende brevemente con el ayuda de Dios escriviré los linajes y condiciones de cada uno y algunos notables fechos que fizieron, de los cuales se puede bien creer que en autoridad de personas y en ornamento de virtudes y en abilidades que tovieron, así en ciencia como en armas, no fueron menos excelentes que aquellos griegos y romanos y franceses que tanto son loados en sus escripturas» (*Claros varones*, 82). Entre sus veinticuatro personajes ejemplares y merecedores de una patriótica fama, mayor que la otorgada a figuras de la Antigüedad, incluye dieciséis caballeros y ocho eclesiásticos, de nuevo seleccionados entre las familias de la nobleza castellanoleonesa, cuyas relaciones con la realeza se han modificado. Sus escuetos rasgos físicos evocan características acordes con las morales, entre las que destacan sus virtudes también cortesanas, su dedicación a las letras, o la fidelidad al rey, a veces proyectadas sobre los antiguos, a quienes sobrepasan.

Estos modelos de historiar recogían nuevas actitudes, defendidas de forma vehemente también porque en la creación «noveles-

ca» confluían historia y ficción, muy bien reflejadas en la *Crónica del rey don Rodrigo*, de Pedro del Corral (h. 1430), la llamada *Crónica sarracina*, de la que se conocen once manuscritos, un incunable (1499) y siete ediciones del siglo XVI, prueba de su éxito. Su contenido, de estructura bíblica, contraponía la Caída y la Recuperación de España, personalizadas en don Rodrigo y don Pelayo. Desde el presente de su redacción recogía y ampliaba el mito neogótico —la descendencia de los godos—, cuyos sentidos actualizaba: las disensiones políticas y los vicios regios, en especial la soberbia y la lujuria, provocaban catastróficos resultados aunque hasta monarcas disolutos como don Rodrigo se salvaban tras su dolorosa penitencia; por el contrario, la unidad y las virtudes opuestas proporcionaban óptimos efectos; también facilitaban la exaltación de la Virgen, de la castidad, o unos contenidos religiosos susceptibles de adquirir tintes mesiánicos.

El autor combinó materiales historiográficos, caballerescos y hagiográficos, así como textos de autores clásicos (Séneca) o medievales (Petrarca), divulgados a través de versiones catalanas. La novedosa y a veces irónica mezcla de historia y ficción, resultó tan innovadora que fue o bien criticada por los más cultos, Alfonso de Cartagena o Pérez de Guzmán, o aceptada como relato verídico: varios códices la difundieron con la *Crónica del moro Rasis*, cuya traducción castellana pudo ser un encargo de Pedro del Corral. La *Sarracina* se presentaba como una crónica regia; la presencia de dos fieles historiadores, ya comentados, el testimonio de personas dignas de confianza por estar al borde de la muerte o por declarar en confesión, la mediación de algún ermitaño, las indagaciones de los cronistas o la voluntad del rey aseguraban la veracidad de los más variados y recónditos sucesos. Además, el uso eficaz de las técnicas justificaba su estructura, facilitaba la inclusión de enseñanzas e incrementaba su dramatismo. En el pobre panorama de la ficción original hispana el texto, singular e innovador, merece mayor atención de la que suele concedérsele, incluidas sus consecuencias literarias, que dejaron su huella en el Romancero: influido por el *Amadís de Gaula* primitivo, la obra tuvo que ser leída por Montalvo. La suce-

sión Amadís y Esplandián, proyectada desde la de Rodrigo/Pelayo adquiere renovados sentidos que remiten a la literatura y a la historia, a un pasado que se cierra y a un futuro de cruzada que se abre.

También la llamada materia troyana fue asumida en clave caballeresca y amorosa, especialmente perceptible en las *Sumas de historias troyanas*. Y si en la versión falsamente atribuida a Leomarte, de mediados del siglo XIV, están muy presentes ambos ingredientes, el interés por la guerra de Troya aumentó a finales del siglo XIV como muestran las versiones de la *Historia destructionis troiae* de Guido delle Colonne (1287) realizadas por Jaume Conesa al catalán y la parcial de Fernández de Heredia al aragonés, y siguió vigente durante el siglo XV, traducida al castellano por Chinchilla (1443). Bien es cierto que en épocas cercanas se renovaba la materia con la difusión en romance de nuevas fuentes humanísticas, autores clásicos que los escritores más cultos trataban de rescatar, desde Homero a Virgilio, labor en la que intervino Enrique de Villena, Juan de Mena o el hijo del Marqués de Santillana a quien su padre encargó la traducción de la *Ilíada* homérica desde la versión latina de Pier Candido Decembrio. Pese a todo ello, la obra Delle Colonne y las *Sumas de historia troyana* no habían quedado relegadas como reflejan los *Orígenes de Troya y Roma* (1455-1460) de Diego de Valera. No resulta extraño, pues, que la *Crónica troyana* (1490), de extraordinario éxito posterior, reuniera materiales procedentes del falso Leomarte y segmentos de la *Historia destructionis troiae*, nuevamente trasladados. Una vez más, las viejas crónicas medievales potenciaban sus componentes caballerescos y amorosos, y su perduración carecería de sentido sin su transformación y acomodación a unos tiempos, en los que nuevos géneros, ficción sentimental y caballeresca, propiciaban nuevas lecturas.

Algo similar ocurría con viejos materiales cronísticos de héroes épicos castellanos, en los que prevalecía su dimensión heroica y política. Así sucedía con el Rodrigo Díaz ya fuera en la *Crónica popular del Cid* (1498), extraída de *Crónica abreviada* de Diego de Valera (1482), o en la *Suma de las cosas maravillosas que fizo en su vida el buen cavallero Cid Ruy Díaz* (1498), que en definitiva recogía la vie-

ja *Crónica de Castilla*, a su vez, a la zaga de la primera obra debe añadirse *La crónica del conde Fernán González* (1509). Ficcionalizados o mitificados por la historiografía postalfonsí, la imprenta divulgaba en unos nuevos moldes editoriales caballerescos unas obras medievales en época propicia y que tuvieron su apogeo en el siglo XVI. La historia se había novelizado con prácticas inadmisibles desde nuestras perspectivas «científicas» al tiempo que la ficción se amparaba en la historiografía, sin que los signos de ambos campos estuvieran delimitados ni se hubieran impuesto para la mayoría de los lectores. En su afán de credibilidad, prestigio y eficacia didáctica, la incipiente ficción se hacía pasar por historia, aunque fuera «fingida», y se sustentaba en caballeros «andantes» siempre en continuas andanzas, algunas similares a las descritas en otro modelo afín.

El creciente estudio de los llamados libros de viajes ha planteado problemas comunes a otros géneros literarios que aquí solo esbozaremos. La escasez de textos ha obligado a agrupaciones algo forzadas en función de los parámetros escogidos, lo que ha conllevado también gran oscilación en el número de obras comprendidas y el uso de marbetes distintos para reflejar los diversos criterios: libros de viajes, literatura de viajes, libros de viajeros, etc. Todo ello, sumado a unos márgenes lingüísticos más o menos restrictivos, que pueden quedar limitados a los textos castellanos o abarcar los hispánicos en un sentido muy amplio, hace que las combinaciones sean múltiples; así pueden incluirse textos en latín, hebreo o árabe, escritos por autores de la Península o ligados muy estrechamente a ella por su temática, como el *Liber Sancti Jacobi* del clérigo francés Aimerico Picaud, el *Itinerario* de Benjamín de Tudela, o la «rihía» del viajero granadino Abu Hamid. El círculo se estrecha de forma considerable si nos limitamos a los redactados en castellano de valor histórico. Su nómina se reduce a la *Embajada a Tamorlán* y al *Tratado de las andanças e viajes* de Pero Tafur, aunque algunos han querido incluir también *El Victorial* por la importancia de las campañas marítimas. Esta limitación deja fuera los relatos de viajeros imaginarios, que siguen la estela del *Libro de las maravillas del mundo* del inglés Mandeville, como el *Libro del Conoscimiento* o el

Libro del Infante don Pedro de Portugal. La distinción no resulta muy operativa, vista desde la perspectiva de los lectores coetáneos, quienes no diferenciarían, como hacemos hoy, entre desplazamientos ficticios e históricos; así, el primero de los citados se convirtió en referencia para la conquista de las Canarias y para los viajes de Enrique el Navegante.

En el último cuarto del siglo XIV parece despertarse en la Península el interés por los espacios lejanos. En la Corona de Aragón, mucho más volcada hacia el Mediterráneo por su situación geográfica, se difunden y traducen al aragonés el *Libro de Mandeville*, y al catalán y al aragonés el relato de Marco Polo o la *Flor de les histories d'Oriente* del príncipe Haytón, también conocido como Aitò de Gorigos. Castilla permanecerá de momento ajena a estas novedades, aunque por estas fechas cabe situar la redacción del *Libro del Conoscimiento*. La importancia que concede este texto a la información heráldica y geográfica lo aproxima a los tratados enciclopédicos y a la cartografía, de los que diverge por insertar ahora los datos en un tenue cañamazo autobiográfico.

La *Embajada a Tamorlán* se inscribe en distintos parámetros. Se trata de una relación, atribuida a Ruy González de Clavijo, de la misión enviada por Enrique III a las tierras del Gran Kan. La minuciosidad con la que se describe el itinerario desde Cádiz a Samarcanda y el regreso, y el riguroso orden cronológico que va desde el 21 de mayo de 1403 al 24 de marzo de 1406, recuerda los modelos cronísticos o las relaciones de sucesos. A ello se superpone una estructura literaria en la que se cuidan las descripciones de los monumentos, las costumbres y, sobre todo, las ciudades de acuerdo con el modelo retórico de la *descriptio urbis*. Ante realidades nunca vistas, el procedimiento más eficaz será la comparación, como ocurre cuando traza la figura de los quince elefantes de Tamorlán: «Eran negros, e no han pelo ninguno, salvo en la cola que han como cavallo que han unas pocas de sedas ['cerdas']. E eran grandes de cuerpo, que podían ser cuatro o cinco toros grandes. E el cuerpo an mal fecho, sin talle, como un grand costal que estudiese lleno» (p. 293). La importancia de la embajada y la fascinación

que ejercía Oriente y el personaje de Tamorlán explican la popularidad de la obra, prolongada en los Siglos de Oro gracias a su impresión en 1582. También el itinerario articula las *Andanzas de Pero Tafur*, relato de los desplazamientos reales de este personaje, de recursos económicos y origen noble, que emprendió dos grandes viajes entre 1436 y 1439, uno hacia Oriente y el otro hacia Centroeuropa. El libro refleja el afán por «visitar tierras extrañas» y el interés por conocer otros mundos en un temprano ejemplo de la curiosidad que caracterizará a los humanistas. En su extraña historia se entremezclan el libro de viajes fingido, la biografía novelada y el relato caballeresco, combinación nada anómala.

Con independencia de sus inicios ya reseñados, durante la Baja Edad Media el género epistolar, breve, de apariencia sencilla, fue ampliamente usado por múltiples practicantes, nuevos remitentes y destinatarios, nobles, letrados, eclesiásticos, caballeros y mujeres —en mayor número que en otros géneros—, indicio de su arraigo, en usos que llegan a desbordar lo personal: muchas cartas están destinadas a ser oídas o leídas no solo por su destinatario. Se había consolidado su condición literaria. Todo ello no debe desligarse de la recuperación de la retórica clásica, plasmada en los tratados teóricos (*artes dictaminis*) y en su enseñanza universitaria, en un lento proceso. En 1403 el italiano Bartolomeo Sanzio da Ferino ocupaba la primera cátedra de Retórica en Salamanca, ciudad desde donde irradiaron parte de los materiales sobre el tema compuestos en tierras castellanas; allí hacia 1486 Fernando de Manzanares, discípulo de Nebrija, publica las *Flores rhetorici*, de estructura medieval pero con variados contenidos e influencias humanísticas, cuya última parte la dedica a la escritura de las cartas.

Desde finales del siglo XIV y durante todo el XV aumenta la actividad epistolográfica, primero en la Corona de Aragón y luego en Castilla, lo que obedece a prácticas administrativas y cancillerescas, a veces relacionadas con la propaganda y el control, unidas a nuevas sensibilidades y costumbres, una embrionaria individualidad y una mayor sociabilidad. Desde la segunda mitad del siglo XIV, los «dictatores» influyen en la creación romance de la época, que

incluso imita el *cursus* latino, proceso al que no fue ajeno el incipiente humanismo; a su vez, surgen o arraigan ciertos subgéneros epistolares, como la «carta a noticia», de relación, aprovechada con intensidad en la historiografía, las cartas de amores o las consolatorias; la poesía, la historia, la ficción caballeresca y sentimental o los libros de viajes incorporan con mayor frecuencia una variada tipología de cartas; por último, adquieren autonomía e independencia, según reflejan obras como el *Libro de las veinte cartas e qüistiones* (h. 1455) de Fernando de la Torre. En resumen, las prácticas letradas intensifican su carga retórica así como las epístolas más personales adquieren mayores vuelos literarios.

Las *artes dictaminis* influyen en la literariedad de las epístolas, en función de la rigidez, importancia y tratamiento que los autores conceden a las diferentes partes de su regulada estructura, del uso de sus lugares comunes (tópica) y de una *elocutio*, cuyos diferentes registros se adecuan a la dignidad de los destinatarios. De forma casi unánime los teóricos la fragmentaban en salutación, exordio, narración, petición y conclusión, aunque podían reducirse a tres. Su organización favorecía que el mayor interés se centrara en las partes más sociales y convencionales, a veces en detrimento de sus posibilidades literarias. No siempre está presente la formulación de una petición (*petitio*), sobre todo en las cartas literarias, o puede no exponerse de un modo abrupto para lo que se podían emplear distintas técnicas. Mayor extensión e importancia adquiere el relato de las circunstancias (*narratio*), cuya variedad aflora en sus numerosas modalidades, auténticos subgéneros, entre los que destacamos la carta de petición (*petitoria*), *amatoria*, *lamentatoria*, *consolatoria*, noticiosa (*expositiva*), gratulatoria, la destinada a aconsejar o desaconsejar la alegría o la tristeza (*exhortatoria* y *dissuasoria*), la relativa a la salud personal (*domestica*), la carente de materia en la que se expresa la voluntad de mantener los vínculos amistosos (*communis*), la *iocosa* y la de instrucciones (*commissiva*).

En el conjunto del sistema castellano del siglo XV, sobre todo durante la segunda mitad y especialmente entre 1450 y 1460, ocupa una posición clave la carta consolatoria, susceptible de desarro-

llar situaciones muy variadas, dramatizadas por el dolor causado y la necesidad de consuelo, lo que favorece los procesos patéticos, conmovedores, del mismo modo que el uso de tópicos y ejemplos. En líneas generales, las epístolas literarias de esta época no se ajustan del todo a las recomendaciones de las *artes dictaminis*, sin que esto implique que sean ajenas a la práctica epistolar. Su influjo se deja sentir en Enrique de Villena y todavía subyace, de forma menos intensa en autores como Pulgar, Lucena o Álvarez Gato. Poco a poco el género se aleja de los formulismos léxicos y de la rigidez estructural, y muestra una tendencia hacia la expresión en apariencia más natural y a una mayor pluralidad de temas, géneros y tonos. En ese sentido, los mejores escritores se enfrentaban al intercambio epistolar de formas más personales en las que dejaban su huella, como advierte Gonzalo Pontón.

LA LITERATURA CABALLERESCA: CONTEXTOS, ORÍGENES Y CONFLUENCIAS

El desinterés de la crítica española hacia la literatura caballeresca subrayado por eminentes hispanistas —sea sobre el «romance medieval» en la terminología anglosajona destacado por Alan Deyermond, sea sobre los libros de caballerías castellanos como subrayó Keith Whinnom—, se ha modificado sustancialmente en los últimos veinte años, hasta el punto de que su bibliografía en algunos casos se ha triplicado. La importancia de la materia queda reflejada en el extraordinario número de textos, géneros y subgéneros producidos durante un larguísimo periodo de tiempo, que podríamos considerar de larga duración. Desde una óptica creativa la ficción caballeresca de la Edad Media tiene su lógico corolario en los libros de caballerías áureos, por lo que abarca un extenso periodo que comprende desde el siglo XIII hasta el XVII. Examinada superficialmente la vieja materia puede parecer idéntica, pero en ese largo arco temporal se han modificado sustancialmente sus contextos, discursos, sentidos y funciones.

La caballería noble castellana comienza a vislumbrarse en tiempos de Alfonso VIII (1155-1214), si bien es Alfonso X, sobre todo, en el título XXI de la segunda *Partida* (h. 1260), quien la articula de acuerdo a unos novedosos principios. La vincula a la nobleza, al tiempo que regula una orden cuyos miembros se obligan a mantener unos ritos y unos códigos éticos, políticos, económicos, culturales, unidos a unos modos de vida cimentados en la solidaridad entre sus miembros y supeditados a la monarquía. Con Alfonso XI (1311-1350) se intensifica, matiza y renueva el interés por la caballería: crea la Orden de la Banda (1332), una de las primeras europeas de carácter laico (→ 60), o se inviste como caballero mediante la imagen articulada de la estatua de Santiago (1332); en una época próxima o en tiempos cercanos se compila y traslada la antología del manuscrito h-I-13 de El Escorial, circulan las primeras ficciones hispanas caballerescas, el *Zifar* y el *Amadís*, prosiguen difundiéndose traducciones artúricas, Merlín, el *Tristán*, o relatos como el *Enrique fi de Oliva* y otras obras de tenor similar; a su vez, el *Ordenamiento de Alcalá* (1348) conlleva la vigencia de la legislación alfonsí, paradigma de capital importancia por su extraordinario influjo político y legal, persistente durante el siglo XV en el que suscitó numerosas controversias.

Se consolidaba el modelo de la caballería monárquica, simplificando la nomenclatura. La posibilidad de crear nobles mediante la institución suponía un mecanismo transformador y de control, eficazmente usado por los reyes desde Juan II de Castilla a los Reyes Católicos. Se modificaba, así, la estructura social de las clases más elevadas, se afirmaban dependencias, al tiempo que se prestigiaba —y para los más tradicionales banalizaba — un modelo social, ético y político. El prototipo, de acuerdo con Nieto Soria, se contraponía al «señorial caballeresco», bien representado en el *Victorial*, en el que la caballería se origina en el linaje; la realeza no la instaura, sino que la refrenda, del mismo modo que la armonía entre caballería y monarquía resulta necesaria para la buena marcha del reino. A su vez, las especiales circunstancias de la Península acrecentaron la relevancia de la caballería «popular», fronteriza y ciu-

dadana, según épocas y espacios. Se caracteriza por su condición no noble o surgida de la pequeña nobleza, por su capacidad de apertura hacia nuevos miembros y su influencia en el «regimiento» de las ciudades. Estos caballeros «ciudadanos», agrupados en cofradías, desde la mitad del siglo XIV imitan la caballería de los nobles, e incluso pretenden ennoblecimientos colectivos, aspecto que sobrepasa la mera exención de impuestos.

Sin detallar su evolución, los principales modelos varían en conexión con la importancia concedida a la caballería, de su función, de la concepción de la nobleza, que puede preceder al individuo o depender de sus virtudes, y de los varios modelos político-legales sobre los que se sustentan las relaciones entre caballería y monarquía, aspectos por lo general plasmados en el rito iniciático de la investidura. Las múltiples procedencias de los caballeros, unidas a las diferentes concepciones político-legales y éticas fomentaron sobre todo entre 1430 y 1480 numerosos debates y discursos, bien estudiados por Rodríguez Velasco. A ello debemos añadir la diversidad de modelos culturales, pues si predominó el de la caballería cortesana, también se trató de potenciar un arquetipo más culto al servicio de la república, el de la caballería romana, en el que se anulaba o encauzaba la oposición entre caballeros y letrados.

Frente a todos estos discursos, cabía otro de carácter anticaballeresco, más radical aunque menos frecuente, que se plasmó, al menos, en tres direcciones: la personal y aristocrática de don Juan Manuel, quien así reforzaba su rechazo a someterse a la realeza; en otra de sus facetas, la religiosa, de un modo u otro casi siempre presente, pero que evitaba o trataba de apartarse de su directriz más política; finalmente, en menor grado, en la segunda mitad del siglo XV surge un modelo «populista» que rechaza el protagonismo político caballeresco y desemboca durante el siglo posterior en el movimiento comunero.

Desde Alfonso X la caballería implicaba unos modelos de conducta, de fácil asimilación en los más diferentes contextos: en su génesis europea aspectos derivados de la ética religiosa habían pasado a las obligaciones regias y después a las caballerescas, como la

defensa del desvalido, del oprimido, de la mujer, etc.; por otro lado, la influyente filosofía moral, dividida en la tripartición aristotélica en ética, económica y política, implicaba en Egidio Romano y en la consiguiente glosa un triple «gobierno»: del hombre en sí mismo, de la familia y de la comunidad, concretada en este último caso en la ciudad y en el reino, a su vez regidos en tiempos de paz y de guerra. Significativamente, para este último caso inserta el tratado de Vegecio, que con Frontino, estuvieron extensamente difundidos durante la Edad Media. Pero además, la caballería implicaba unos modelos culturales y de conducta, sobre todo cortesanos, que tenían en los espectáculos parateatrales y en la literatura uno de sus altavoces más potentes y eficaces. Y en este sentido, los autores recreaban unas tramas narrativas que, con independencia de sus destinatarios y sus variaciones, podían ser recibidas de muy diferentes formas. Los héroes en sus múltiples aventuras demostraban la bondad y eficacia de la ética y cultura caballeresca; el linaje noble de los protagonistas representaba un punto de partida cercano (Amadís) o lejano (Zifar) que por circunstancias ajenas (abandono del niño, pérdida del reino) debía ser revalidado a través de la acción personal: en definitiva, los caballeros revalidaban su ascendencia mediante los hechos, realizados fuera de su lugar de nacimiento y al margen de la familia, por lo que los éxitos los obtenían exclusivamente por sus obras. Un esquema de este tipo, al servicio de la monarquía, reforzaba la importancia de la caballería y era susceptible de ser asumido por distintos tipos de nobles y por los más variados aspirantes a encumbrarse mediante su esfuerzo.

Ahora bien, con antelación a las creaciones originarias, se habían difundido y después traducido los textos de la materia artúrica, cuyo nacimiento puede remontarse a la primera mitad del siglo XII, cuando el clérigo galés Geoffrey de Monmouth redactó su *Historia Regum Britanniae* (h. 1138). En esta fabulosa crónica se origina un universo de ficción internacional míticamente representado por el rey Arturo que ha cautivado al público, bajo diferentes modalidades artísticas, hasta la actualidad. El proceso de creación y conformación del mito culmina cien años después cuando, gracias a la figura

de Chrétien de Troyes (h. 1135-h. 1190), se consolida el *roman* en verso. Posteriormente, las obras se prosifican y tienden a agruparse en grandes recopilaciones o ciclos, el primero de los cuales, y el mejor conservado, conocido como *Vulgata*, está constituido por cinco partes (*Santo Graal*, *Merlín*, *Lanzarote*, *Demanda* y *Muerte de Arturo*) que se finalizaría en Francia hacia 1215-1230. Según Carlos Alvar, de ellos derivarían el *Lançalot* catalán (h. 1380) y otro de finales del siglo XIV, a los que hay que sumar uno galaicoportugués de época próxima, más un *Lanzarote del Lago* castellano, segunda y tercera partes (1414). De la *Queste del Saint Graal* procede la *Estoria del Saint Grasal* catalana (1380) y la *Demanda del Santo Grial*, castellana (Toledo, 1515, y Sevilla, 1535), mientras que la *Tragedia de Lançelot* catalana, un incunable de 1496, remonta a *La Morte Artu*. El éxito del primer ciclo influyó sobre la leyenda de Tristán, que bien pronto se incorporó a los caballeros de la Tabla Redonda y de la que subsisten diversos fragmentos y ediciones, provenientes de una compleja transmisión.

En España y las Islas Británicas, fue más popular un ciclo posterior, más breve, la *Post-Vulgata* o *Roman de Graal*, finalizado entre 1230 y 1240, y compuesto por los siguientes libros: *Estoire del Saint Graal*, del que descienden el *Libro de Josep de Abarimatía* portugués (h. 1313-1314), más el *Libro de Josep Abarimatía* castellano (1470). Al *Merlin* y a la *Suite Merlín* se remontan un *Merlín* gallegoportugués, la *Estoria de Merlín* castellana (1470), y el *Baladro del sabio Merlín*, conservado en dos ediciones (Sevilla, 1498, y Sevilla, 1536), aunque por razones indirectas podemos apuntar que precedió al incunable otra impresión anterior. De la *Queste del Saint Graal* y *La Morte Artu* procede la *Demanda do Santo Grial* portugués (1400-1438), el *Lançarote* castellano (1470) y la *Demanda del Santo Grial* castellana (Toledo, 1515, y Sevilla, 1535), en coincidencia con el ciclo anterior. En la *Post-Vulgata* las hazañas de Lanzarote —que antes ocupaban la mayor parte de la obra— dejan paso a una historia del reino de Arturo y de su destrucción por culpa del pecado del incesto, en un conjunto en el que sobresalen sus intenciones didácticas y morales.

Las novedades artúricas se introducirían primero en la Península durante el siglo XII, siguiendo rutas similares a las de la poesía provenzal: a través de la Corona de Aragón y Portugal la moda penetraría en Castilla. El camino de Santiago, los contactos comerciales con Inglaterra y Francia, la proximidad geográfica o los matrimonios regios con princesas extranjeras favorecerían su difusión; así, por ejemplo, unas notas historiográficas, las *Crónicas navarras* o *Anales navarro-aragoneses* de finales del XII, recogen referencias librescas al tema artúrico, y pueden explicarse por el matrimonio entre Alfonso VII de Castilla y Eleonor, hija de Enrique II de Inglaterra, sin olvidar la proximidad de Navarra con los dominios ingleses en Francia. Será, sin embargo, el siglo XIII —y sobre todo en el último tercio, cuando se forja el sistema historiográfico alfonsí—, el momento de expansión de la literatura artúrica por tierras hispánicas, cuyas traducciones podemos datarlas ya a principios del siglo XIV. En la exigua nómina de las obras conservadas, debemos considerar los fragmentos de la *Vulgata* ya citados, que recogen las líneas esenciales de la historia de *Lanzarote del Lago*, y las versiones hispánicas de la *Post-Vulgata* que, transformadas y reescritas, conjuntamente con la compleja serie de los Tristanes, se abrirán paso hacia nuevos lectores gracias a la imprenta, y de vez en cuando se entrecruzarían con los de la ficción sentimental («Estoria de dos amadores» del *Siervo libre de amor*) y en los libros de caballerías castellanos. A estos datos deben sumarse las referencias indirectas, como las alusiones cronísticas, onomásticas, artísticas, o las menciones en la poesía gallegoportuguesa, que prueban que en el ámbito cortesano alfonsí se conocían estos textos. Esta tradición caballeresca cuajará en las obras vernáculas, como el *Zifar* y el *Amadís*, dando paso a unas creaciones originales en las que la materia se adapta y se transforma.

Las estrechas relaciones entre religiosidad y ficción caballeresca, perceptibles ya en la tradición artúrica, presiden un curioso manuscrito (conocido por su signatura en la Biblioteca de El Escorial: h-I-13), que ha recibido en estos últimos años la atención de los críticos. El códice, cuyos rasgos lingüísticos remiten al occidente

peninsular, es una singular antología de relatos hagiográficos y caballerescos. El contenido se inicia con cuatro vidas de santas (*Santa María Magdalena*, *Santa Marta*, *Santa María Egipciaca* y *Santa Catalina*), a las que sigue un relato hagiográfico, protagonizado por un héroe santo (*Caballero Plácidas*), que, a modo de bisagra, da paso a otros cuatro relatos profanos (*Guillermo*, *Otas*, *Santa emperatriz* y *Carlos Maines*). El conjunto está presidido por una «unidad de intención»; el deslizamiento progresivo de la materia religiosa a la caballeresca trasluce un ideal unitario: el camino de la vida cristiana puede seguirse sin renunciar necesariamente al acontecer mundano, un principio similar al que guiará los pasos de Zifar, «caballero de Dios». Entre los ingredientes que dan cohesión al conjunto —más allá de la unidad codicológica, los rasgos lingüísticos y sus fuentes francesas—, destacan las coincidencias temáticas, ya que se trata en todos los casos de historias protagonizadas por personajes atribulados que, tras la desgracia, recuperan la felicidad. Los protagonistas masculinos son caballeros de alto estado social, cuyas esposas ejercitaron la fidelidad matrimonial en grado heroico hasta el punto de ser víctimas inocentes de falsas acusaciones de adulterio. La exaltación de la mujer piadosa, que podría relacionarse en los relatos hagiográficos con una idea de santidad más afectiva, permite contextualizar su modelo cultural en el entorno de doña María de Molina.

EL «LIBRO DEL CAVALLERO ZIFAR»: LA ASIMILACIÓN DE MODELOS HETEROGÉNEOS

El *Libro del cavallero Zifar* entremezcla de forma original diversas tradiciones literarias —regimientos de príncipes, relatos hagiográficos, literatura artúrica y gnómica, *exempla*, sermones, filosofía moral, descripciones geográficas y reminiscencias líricas— procedentes del mundo oriental y del occidental, aunque la crítica desde el siglo XIX lo adscribió a los libros de caballerías. Relata las peripecias del caballero Zifar, obligado a salir del reino con su esposa

Grima y sus hijos, debido a una extraña maldición que implica la periódica muerte de sus caballos y lo sume en gran pobreza. Nuevas desgracias harán que en el camino pierda a su mujer —raptada por unos piratas— y a sus hijos pequeños de forma accidental, pero gracias a sus hechos virtuosos logrará restaurar el linaje «abaxado» por la mala condición de su antepasado Tared y llegará a ser rey de Mentón, momento que irá enlazado a la reunificación familiar. La ficción, detenida en un apartado teórico de *castigos* ('enseñanzas'), prosigue con las aventuras caballerescas de Roboán, el hijo segundo, quien superará al padre alcanzando el imperio de Triguida. Al final del libro toda la familia se reunirá en el monasterio del «Sancti Espíritus» y vivirá un hecho extraordinario: se suspende la temporalidad cotidiana, sin que aparezca la noche oscura ni nadie sea vencido por el sueño. Todo ocurre por la «merced de Dios que los quería por la su bondat d'ellos» (515, 22-23), con lo que se indica su condición de elegidos desde el plano espiritual.

El prólogo permite adentrarse en los complejos problemas de la datación, autoría y origen del texto, aunque sin proponer soluciones para ninguno de ellos. En el inicio se evocan dos acontecimientos históricos: el jubileo ofrecido en 1300 por Bonifacio VIII a quienes acudieran a ganar los perdones en las iglesias romanas de San Pedro y de San Pablo y el traslado del cadáver de don Gonzalo Pérez Gudiel (h. 1238-1299) desde Roma hasta Toledo, suceso digno de ser rememorado por el ejemplar comportamiento del encargado de tal misión, Ferrán Martínez, y por la condición del fallecido, el primer cardenal sepultado en España. Posteriormente, el autor justifica la inclusión de la ficticia y ejemplar «estoria» del caballero Zifar, de la que pueden extraerse buenas enseñanzas y ejemplos. El breve relato histórico y el extenso ficticio se proponen como modélicos, mientras que su contigüidad textual queda reforzada formalmente: del mismo modo que Ferrán Martínez trasladó el cuerpo del cardenal don Gonzalo desde Roma a Toledo, el libro ha sido trasladado ('traducido') del caldeo al latín y de este al romance.

Los datos históricos pueden fecharse entre 1300 y 1301, mientras que varias alusiones permiten retrasarlo hasta diciembre de

1302 o hasta agosto de 1303. Solo la mención a doña María (h. 1264-1321), la esposa de Sancho IV, altera esta uniformidad, pues el inciso dedicado a la reina resuena a elogio escrito tras su muerte, sucedida el 1 de julio de 1321: «otrosí por ruego de doña María, reina de Castiella e León que era a esa sazón, que l'enbió rogar —la cual fue muy buena dueña e de muy buena vida, e de buen consejo, e de buen seso natural, e muy conplida en todas buenas costunbres e amadora de justicia e con piedat, non argullesciendo con buena andança nin desesperando con mala andança cuando le acaescía, mas muy firme e estable en todos los sus fechos que entendié que con Dios e con razón e con derecho eran, así commo se cuenta en el libro de la estoria» (3-4). Las virtudes de doña María, quien desempeñó un papel de importancia decisiva en los turbulentos años de la minoría de edad de su hijo Fernando IV (1285-1312) y de su nieto, Alfonso XI (1311-1350), coinciden en lo fundamental con los principales valores del libro, y caracterizan a Grima, la esposa de Zifar; sus cualidades, en especial las referidas a su firmeza, buen consejo y «seso natural», destacan en el discurso misógino de la época, generalizado en los «regimientos de príncipes».

El protagonismo de Ferrán Martínez en esta historia inicial ha hecho que varios críticos le hayan atribuido la autoría del libro, algo que, con los datos actuales, es imposible confirmar. Trabajaba en la cancillería real y su carrera eclesiástica se desarrolló a la sombra del arzobispo Gonzalo Pérez Gudiel, con quien quizá compartiría su condición mozárabe, hasta llegar a ser en 1299 arcediano de Madrid; su muerte ocurrió el 27 de marzo de 1309. Su única conexión cierta con el *Zifar* es su presencia en este prólogo, en el que adquiere un relevante protagonismo y se propone como modelo de conducta, lo que no deja de ser un acto de orgullo inadecuado en el sistema de valores de la obra. El desconocido autor debía tener alguna estrecha relación con ambos personajes —Ferrán Martínez y Gonzalo Pérez Gudiel—, y moverse también en los círculos catedralicios y mozárabes de Toledo, propicios para la hibridación cultural. Tuvo que ser un hombre culto, conocedor del latín y del derecho canónico y civil, pero

también de la cultura oriental que se detecta en muy diferentes niveles y temas.

La presentación del texto como un *traslado* ('traducción') no debe tomarse al pie de la letra. Aparte de servir de nexo entre el ejemplo de Ferrán Martínez y la historia ficticia, el recurso funciona como presentación modesta según recomendaban las retóricas. Conviene además recordar que la ficción como tal todavía no ha encontrado sus señas de identidad, por lo que los escritores se sirven de recursos historiográficos a modo de subterfugio para justificarse. La primera parte de su trama retoma un relato bien conocido en las más variadas culturas, cuyas principales líneas argumentales configuraron en la Europa medieval el núcleo de la leyenda de San Eustaquio, con la adición del motivo inicial de la conversión y el final del martirio, reelaborada en España en el primer tercio del siglo XIV en la *Estoria del caballero Plácidas*. El núcleo de las desventuras familiares de la leyenda de San Eustaquio estuvo con antelación muy difundido en el mundo oriental y, en última instancia, se remontaría a un arquetipo indio, representado por algunos cuentos insertados en *Las mil y una noches*, en especial «El rey que lo perdió todo». No obstante, el autor conoce el relato hagiográfico, desde el que proyecta su historia y desde el que necesariamente debemos interpretarla: «E señor Dios ... así commo ayudeste los tus siervos bien aventurados Eustachio e Teóspita su muger e sus fijos Agapito e Teóspito, plega a la tu misericordia de ayuntar a mi e a mi muger e a mis fijos» (90-91).

El relato conecta también con el mundo caballeresco y en especial con el artúrico, al que remiten en el bellísimo episodio de las Islas Dotadas los ascendientes de la Emperatriz Nobleza. Sus padres son don Yván, hijo de Orián, y la Señora del Parescer (458), lo que permitiría identificarla como descendiente del sobrino del rey Arturo, el héroe de la novela de Chrétien de Troyes *Li chevaliers au lion* (*Yvain*). Sin embargo, el resumen ofrecido de la historia de los antepasados no se corresponde con la de Yvain, sino con la de *Lanval*, protagonista de un «lai» de María de Francia, o con la de *Graelent*, muy parecido al anterior. Para todo el episodio se ha propuesto

de nuevo una procedencia oriental, pero el posible origen remoto de los modelos no impide su conexión con la materia de Bretaña expresamente señalada por su creador. Tampoco se han encontrado antecedentes artúricos concretos en el episodio maravilloso paralelo del Caballero Atrevido, si bien los motivos principales son muy frecuentes en esta tradición. En resumen, argumentos, motivos y técnicas provenientes de la hagiografía se adaptan a un trasfondo caballeresco, en cuya recreación, en especial en los hechos de Roboán, se deja traslucir también la herencia artúrica.

Por otra parte, en el discurrir de la trama argumental se descubren, junto a estos modelos, otros de las más variadas procedencias, desde la tradición oral, motivo de inspiración del cómico episodio de Ribaldo y los nabos o de los estratos folclóricos en la entrada de Zifar en Mentón, a la más literaria, como la adaptación de la epístola VII de las *Heroidas* en la despedida de Nobleza, ya prosificada en la *Estoria de España*; su lirismo y su intensidad dramática se ajustan a la tonalidad del episodio, sobresaliendo en la habitualmente sobria expresión sentimental del libro. En este último pasaje encontramos representados los diferentes grados de utilización de textos líricos en el entramado narrativo, desde el empleo de citas propias o ajenas a la creación de un estilo elegíaco, que termina con la inclusión de dos poemas castellanos con influencias gallegas que subrayan emocionalmente los pasajes en los que se insertan.

Las enseñanzas que se desprenden de los hechos se complementan desde un punto de vista teórico con la extensa lección que el protagonista —ya ascendido al trono— imparte a sus hijos, Garfín y Roboán. Para esta larga sección —conocida como los «Castigos del rey de Mentón», según el epígrafe del impresor sevillano de 1512— el autor elige una estructura didáctica, similar a la ya ensayada en los *Castigos de Sancho IV*, e intercambiable por el discurso de un maestro a su discípulo, como en el *Lucidario*. Se sirve de materiales de filosofía moral, renovada desde el siglo XII de nuevo a partir de la enseñanza, para construir un «regimiento de príncipes» destinado a la instrucción ética de sus herederos; entre sus antecedentes cabe señalar las *Flores de filosofía*, sometidas a una nueva

disposición y reordenación que revela un empleo creativo. Variada es también la procedencia de los 38 *exempla* insertados, procedentes de la tradición bíblica, esópica, clásica y oriental con detalles y resoluciones originales.

La obra se construye fundamentalmente mediante el entrelazamiento de las historias de los personajes de la familia separados (Zifar, Grima, Roboán y Garfín), la inserción de numerosos cuentos así como los «Castigos del rey de Mentón», algunas digresiones no narrativas y la repetición de historias paralelas (Zifar y Roboán). En los últimos años la crítica ha tratado de demostrar el sentido coherente y la unidad del *Zifar*, aunque a veces ha llegado al extremo de proponer una estructura casi geométrica. En su redacción actual la obra está concebida como una totalidad tanto por su construcción como por su sentido, aunque se detectan ciertos desajustes producidos por la combinación de esquemas argumentales en ocasiones difíciles de conciliar. Buena parte de las acciones de Roboán resultan simétricas respecto a las de su padre: tanto Zifar en Galapia como Roboán en Pandulfa auxilian a una mujer indefensa; una vez alcanzado el trono, padre e hijo deberán hacer frente a distintas rebeliones, en las que destaca el protagonismo del mismo personaje —Ribaldo—, del mismo modo que el final de las carreras heroicas de ambos es similar. A su vez, en ambas trayectorias se insertan sendos episodios maravillosos— el del Caballero Atrevido y el de las Ínsolas Dotadas— cuyos protagonistas llegarán a un reino maravilloso, al reino del Otro Mundo, en donde vivirán unas aventuras representativas de modelos de conducta que deben ser evitados. No obstante, en estos episodios y personajes paralelos, también se manifiesta un mínimo sentido de la variación. Esta unidad formal se plasma en el desarrollo de la obra como un *continuum* narrativo segmentado en diferentes capítulos de diversa extensión cambiantes en función de los testimonios, dos manuscritos y un impreso; la división en tres partes solo ha sido incluida en la edición de Cromberger (1512), quien imitaría así los modelos editoriales caballerescos fragmentados en varios libros, como sucede en el *Amadís de Gaula* o en la traducción castellana del *Tirante el Blanco*.

Zifar responde al modelo de un perfecto caballero cristiano, cuyas principales virtudes se resumen en el prólogo y en el inicio del relato. Desprecia el aspecto lúdico de las armas y considera el combate como el último recurso para dirimir los enfrentamientos, sin que el autor se extienda en las descripciones bélicas, pero las recrea con cierta *variatio*: defensa y asedio de plazas, ataques a campamentos sin fortificación, batallas en campo abierto y pequeñas escaramuzas contra el enemigo, para cuyo desarrollo se presentan diversas tácticas. Padre e hijo divergen tanto en su investidura como en la configuración de sus huestes, pues la de este último se compone de caballeros hidalgos, dejando marginados a los caballeros villanos y a los escuderos. Los móviles caballerescos de Roboán están más acentuados y se acomodan mejor a la tradición artúrica que los de su progenitor, unas diferencias que se perciben también en el tratamiento de la temática amorosa. En las relaciones entre Zifar y Grima, esposa modélica, sobresalen más sus conexiones con la amistad y el consejo que los aspectos afectivos, relegados a un segundo plano, sin que se planteen en términos «corteses». Y si el amor apenas está esbozado, por el contrario, al autor le interesa el tema del matrimonio, desarrollado como causa de debate por las ramificaciones legales de su formación y mantenimiento. Por ejemplo, el héroe se «olvida» de su mujer y en su nuevo casamiento está más preocupado por el problema moral que por el sentimental, sin que en ningún momento se incurra en la bigamia, evitada intencionadamente. Tampoco le va a la zaga su hijo Roboán en materia de olvidos, si bien en su historia aparecen ciertos detalles más efusivos, descritos con habilidad mediante recursos indirectos, como algunos gestos rituales (por ejemplo, el besamanos entre Roboán y Nobleza), si bien las conductas de los personajes quedan muy alejadas de la exaltación sentimental del *Amadís*.

En síntesis, el *Zifar* es una creación singular, carente de precedentes análogos y de continuidad histórico-literaria, por lo que tanto los lectores de la época, como el impresor Cromberger y algunos críticos posteriores, la relacionaron con los relatos ficticios más próximos por sus protagonistas y parte de su contenido: los libros

de caballerías. Ahora bien, debe diferenciarse entre estos y la materia caballeresca, pues no siempre una misma temática se conforma de idéntica manera; además no tiene por qué coincidir el género de creación sobre el que el autor proyecta la obra, con los géneros de recepción, que lógicamente se modifican en el tiempo. Desde la perspectiva creativa e histórica, no es un libro de caballerías; no obstante, la literatura caballeresca le suministra a su creador técnicas y motivos narrativos, estructurales e ideológicos, sin que pueda identificarse uno de sus componentes con el conjunto del libro.

DEL «AMADÍS» A LAS «SERGAS»: EL NACIMIENTO DE LOS LIBROS DE CABALLERÍAS

Conocemos pocos datos seguros de la compleja génesis del *Amadís de Gaula,* que pervivió durante casi dos siglos en continuas reelaboraciones. Es probable que una redacción primitiva se escribiera en el occidente castellano a finales del siglo XIII o principios del XIV, con ciertos rasgos dialectales. Con seguridad estaba compuesta en tiempos de Alfonso XI, pues es citada en la *Glosa al regimiento de príncipes* de Juan García de Castrojeriz (h. 1342); a finales del XIV circulaba una versión en tres libros, quizás diferente de la primera, en la que el héroe moría, según se deduce de un poema de Pero Ferrús (1379-1390), incluido en el *Cancionero de Baena*, en el que pide al posible receptor de la obra que solicite a Dios para Amadís «santo poso ['reposo']». De este *Amadís* primitivo conservamos solo cuatro breves fragmentos del libro III, copiados hacia 1420, también teñidos de occidentalismos. Esta dilatada pervivencia y las más de veintisiete alusiones a la obra, la mayoría del siglo XV, muestran su gran arraigo en los distintos reinos peninsulares; entre ellas, destacan las referencias en textos portugueses, castellanos y catalanes, los nombres de personas reales y mascotas llamadas como el héroe u otros personajes y la mención a códices que la transmitieron.

Hacia 1495 y 1497 Rodríguez de Montalvo, «regidor de Medina del Campo» (I, 225), terminó la reelaboración de tres antiguos

libros en los que se narraba la muerte del héroe a manos de su hijo Esplandián y el suicidio de Oriana, su dama. Ahora bien, el último refundidor transformó estos materiales, al tiempo que ofrecía como propios el cuarto libro del *Amadís de Gaula* y su continuación, *Las sergas de Esplandián*. En esa época los Reyes Católicos trataban de impulsar y controlar la caballería, incrementando su concesión a destacados combatientes, un mecanismo excepcional, eficaz y poco costoso; incluso el rey invistió a su hijo Juan (1490), de diez años, ante los muros de Granada, y este a su vez a otros descendientes de grandes señores. Pese a los cambios y a la mayor complejidad de los ejércitos, la caballería constituía una referencia interesadamente prestigiada desde el poder, del mismo modo que la nobleza seguía participando de forma activa en la guerra. La remodelación última del *Amadís* debe explicarse desde estas especiales circunstancias, surgida en torno a la etapa heroica de la guerra granadina, sin que constituya ninguna anomalía en el contexto internacional europeo, pleno de renaceres caballerescos.

Los cuatro libros de *Amadís de Gaula* vieron la luz en 1508 (Zaragoza, Jorge Coci), aunque la primera edición tuvo que publicarse unos cuantos años antes. Del prólogo (I, pról., 223-225), sumado a otros testimonios, se deduce que Montalvo ha intervenido en el ciclo *Amadís/Sergas* de cuatro formas interrelacionadas: 1) ha corregido y enmendado los antiguos originales; 2) los ha glosado con doctrinas y ejemplos; 3) los ha refundido y adaptado narrativa, estilística e ideológicamente a unos nuevos tiempos, a una diferente segmentación y a unas nuevas tramas; para ello ha debido cercenar, modificar, ensamblar o amplificar algunos episodios, y 4) ha creado un texto nuevo, inexistente formalmente con antelación, en el que distingue el cuarto libro de *Amadís* y un quinto libro protagonizado por su hijo. La corrección, la enmienda y la glosa le debieron de servir para hacer parcialmente suyo un texto ajeno, proceso en el que tuvo que enfrentarse ante unos discursos ya conformados, cuyas huellas son más visibles en el libro primero, el menos transformado. En él son también más frecuentes los discursos directos breves, cortos, intensos, a veces con unas réplicas análogas, mien-

tras que las intervenciones del medinés muestran sus preferencias por un ritmo oracional más amplificado, retórico y pausado. En su acomodación argumental de los materiales primitivos, Montalvo modificó la disposición y el desarrollo anterior, por ejemplo eliminando la muerte de la pareja protagonista, de la que quedan huellas en las *Sergas*. Este giro alejaba la obra de unos desastrados finales presentes en diversos géneros de la época: en los modelos artúricos, *Lanzarote* y *Tristán*, en el *Tirant lo Blanc*, publicado en 1490, en la ficción sentimental o después en *La Celestina*.

Ante la ausencia de una preceptiva clásica que justificara la novedad de la ficción narrativa y su falta de autonomía teórica, Montalvo aproximó la obra a la historia, cuyo desarrollo en el siglo XV admitía las prácticas más dispares y acentuaba los tintes caballerescos e ideológicos. El sustrato de las críticas sobre la ficción novelesca, como las del Canciller Ayala (*Rimado*, 163) o las de Alfonso de Cartagena (hacia 1440), pudieron pesar para que proyectara su escritura sobre las «historias fingidas», contadas al final con técnicas historiográficas, como si fueran una crónica redactada por un testigo cualificado de los hechos. Para paliar posibles reproches introdujo numerosos comentarios moralizantes, de modo que con estas adiciones, a su juicio, su obra podría ser tenida más por «crónica que por patraña», e incluso comparará de vez en cuando los hechos de su ficción con el lejano pasado clásico. En su intervención se atisba tímidamente una mayor preocupación por reflejar detalles de la realidad, por la lógica de los acontecimientos, por su variación, por justificar el relato y por la metaficción, si bien todavía se trata de técnicas muy germinales.

En su redacción final, los celos de la enamorada provocan la crisis amorosa, mientras que la envidia de unos cortesanos motivará el cambio de actitud del padre de la amada, crisis política que solo se solucionará a finales del libro IV. Ambas conllevan el alejamiento del héroe, suscitado por la ira del rey (esfera del poder) y por la de una mujer celosa (esfera afectiva), pasiones que recaen de forma imprevista e injusta sobre el protagonista, quien las soporta pacientemente. El medinés elaboró un ciclo cuya disposición de-

pende en sus grandes líneas de la tradición artúrica y, en menor grado, de la troyana. El modelo seguido en los cuatro primeros libros corresponde al del mejor caballero del mundo y al más fiel enamorado —cualidades cuestionadas en las crisis— para lo que contaba con dos grandes paradigmas: Tristán y Lanzarote, si bien en *Las sergas de Esplandián* la caballería y el amor adquieren ciertas peculiaridades propias. Protagonizan ambas obras los personajes aludidos en los títulos, que siguen los patrones de los arquetipos heroicos, y más secundariamente otros caballeros de trayectoria habitual paralela. El *Amadís* se centra en el personaje homónimo, del que se nos cuentan sus principales hitos biográficos desde los amores de sus padres hasta su apogeo como caballero andante y su retirada en la Ínsula Firme, una vez casado en público. De forma cada vez más sistemática los hechos se polarizan en torno a grandes núcleos narrativos enfocados desde la óptica del héroe, en detrimento de las aventuras de otros personajes, en especial Galaor y Agrajes, cuyas intervenciones descienden a partir del libro I en aras a la simplificación de los hilos argumentales. Las *Sergas* recrean, sobre todo, las hazañas de su hijo Esplandián, iniciadas después de su investidura y finalizadas tras su matrimonio y coronación como emperador de Constantinopla.

Los principales personajes constituyen prototipos tradicionales, unos caballeros jóvenes, descendientes de reyes, en la edad de las armas, solteros y enamorados. Alejados de las tierras paternas, superarán numerosas aventuras en las que quedarán cualificados como héroes, como enamorados y como jefes de un grupo de caballeros. Al final participarán en una batalla colectiva en contra de un enemigo numéricamente muy superior. En esta guerra apocalíptica estará en juego bien su matrimonio con la enamorada (Oriana en el *Amadís*), bien la defensa de un territorio del padre de la amada atacado por los infieles (Constantinopla en las *Sergas*). Como resultado último, pasarán de ser caballeros andantes a regentes de un señorío como la Insula Firme, o de un gran imperio como el de Constantinopla, en una progresión favorable a Esplandián. Ambos forman parte de un ciclo superior en el que se insertan, diseña-

do a partir de la sucesión familiar y generacional de padre e hijo, que remite al esquema de Lancelot y Galaad, de don Rodrigo y Pelayo. Las *Sergas* enlazan con el final del *Amadís*: en sus primeros capítulos se resuelven episodios inconclusos y pruebas anteriores no superadas; el libro carece de informaciones previas sobre los personajes y sobre el tiempo de la acción, como si el lector ya conociera los antecedentes. En buena lógica es calificado como «ramo que de los cuatro libros de Amadís sale».

La obra no se contenta con acoger y reproducir sin cambios la tradición artúrica. El amor de Amadís y Oriana se diferencia en dos aspectos fundamentales de sus principales modelos, Tristán e Iseo y Lanzarote y Ginebra: por un lado, se desarrolla entre solteros, con lo que se evita el adulterio, y por otro lado, culmina con la posesión física de la enamorada, tras diferentes y progresivos estadios de acuerdo con la herencia cortesana, si bien en el *Amadís* previamente se produce un matrimonio secreto. Este aspecto no afecta ni a la calidad ni a la condición clandestina de su amor, de modo que se llega a un hábil compromiso entre una conducta erótica ortodoxa y los códigos literarios. El amor cortés explica detalles menores de la relación amorosa de la pareja, motiva la realización de las aventuras e incluso justifica los móviles de actuación de los personajes. Funciona como resorte generador de todas las cualidades, propiciando el desarrollo de la actividad heroica, de la misma manera que el desamor conlleva la inactividad de su «penitencia» en la Peña Pobre, cuando por culpa de unas palabras del enano Ardián, Oriana reacciona celosa y le escribe una carta de venganza. Al recibir la misiva, Amadís se retira con un ermitaño, abandona sus armas, cambia de nombre y de vestimentas, convirtiéndose en una especie de salvaje, aislado de la sociedad, con síntomas de la enfermedad de amor. Si su anterior nombre lo debemos relacionar con el amor, tras este episodio será conocido como Beltenebrós, con un étimo relacionado con la belleza, bel-, mientras que el segundo —tenebros— adquiere connotaciones negativas. Un nuevo escrito de Oriana pondrá fin a esta situación, y entonces tratará de recobrar la fama perdida, con lo que se inicia otro ciclo de esquemas reiterados.

Si los héroes prueban la eficacia de su función en las aventuras, reparan los desórdenes y castigan a los agresores, los adversarios suelen comportarse de modo anticaballeresco, anticortés y a veces anticristiano. Entre ellos destaca Arcaláus el Encantador, que a sus condiciones bélicas une la peligrosidad de sus saberes mágicos, con los que vence a Amadís en su primera confrontación. Sus actuaciones están contrarrestadas por Urganda la Desconocida, maga remodelada sobre la tradición de Merlín, Morgana y la Dama del Lago. Con su poder de transformación, domina unas fuerzas fuera del alcance del resto de los mortales; concede regalos a los héroes, los cura, profetiza su futuro y actúa como consejera. La obra acoge asimismo buena parte del inventario más destacado de lo maravilloso medieval: sueños premonitorios y profecías que adelantan hechos venideros; pruebas mágicas de fidelidad amorosa y valentía, espacios prodigiosos como la Ínsula Firme o la Peña de la Doncella Encantadora; seres humanos extraordinarios, gigantes, enanos o magas, o personajes con rasgos físicos notables como Ardán Canileo o la giganta Andandona, los únicos humanos descritos con detallismo para destacar su espantosa fealdad; objetos maravillosos como la espada que le dará Urganda a Galaor, la espada Verde que obtendrá Amadís o la que conseguirá Esplandián; anillos con virtudes especiales, animales protectores como la leona que amamanta a Esplandián, o monstruos imaginarios que alcanzan su cima en el diabólico Endriago (III, LXXIII, 1133-1134).

Las *Sergas* suponen el nacimiento de los libros de caballerías, en cuanto continuación de un modelo. Con esta obra Montalvo construyó una poética desde el principio configurada con esquemas fundamentales reiterados, pero también con diversas variaciones, algunas ensayadas por él mismo. De este modo, el referente y paradigma suministrado por el *Amadís* y las *Sergas* no era único, sino múltiple, incluso dentro del mismo libro. La variabilidad del género, recalcada cada vez con más frecuencia por la crítica moderna, hundía sus raíces en los primeros libros de caballerías castellanos. Si en el *Amadís* las armas de fuego eran decorativas, en *Las Sergas* ya se atisba su presencia, aunque sea todavía muy escasa. En

las coordenadas de su tiempo, Esplandián encarnará otros valores considerados como superiores de caballero cruzado. El libro remodela una tradición literaria, la sucesión de Lanzarote y Galaad, y se incardina así en el tiempo de los Reyes Católicos, sintonizando con una ideología mesiánica y providencialista, en la que los intereses, geopolíticos, estratégicos, económicos, etc., se enmascaran en la propaganda política y religiosa.

Finalmente a los ojos de algunos escritores y lectores, el protagonista principal se había conformado como un modelo de perfección absoluta, incluso estética, como nos lo presenta su editor veneciano, Francisco Delicado. El autor pintó maravillosamente a Amadís de Gaula «por fazer razón, que los pintores y poetas y estoriadores como él tienen licencia de pintar y dezir lo que a ellos mejor les pareciere, para fazer sus obras en todo y a todos hermosas» (Venecia, 1533). Desde esta perspectiva, no es extraño que para un excelente lector como don Quijote el héroe representara el paradigma perfecto de la caballería andante, su guía y lucero:

> El famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien fue uno: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo ... D'esta mesma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos (I, XXV).

El éxito del libro fue extraordinario tanto en España como en toda Europa, como reflejan sus ediciones (al menos 19 en español durante el siglo XVI), y sus numerosas traducciones, al francés, al inglés, al italiano, al alemán, al holandés y al hebreo, de las cuales la realizada por Herberay des Essarts le abrió las puertas europeas. Su influencia sobrepasó el ámbito literario para convertirse en fenómeno social, suministrando temas y motivos utilizados en las fiestas de los Siglos de Oro y recreados en tapices, pinturas y lujosas vajillas, inspirando además numerosas creaciones musicales.

LA INNOVACIÓN DE LA FICCIÓN SENTIMENTAL

Es la serie sobre la que más se ha polemizado en los últimos años, aunque el debate no surge por la ausencia o la escasez de textos, sino a la hora de establecer el *corpus* o identificar sus características. Sin querer entrar en polémicas, se trata de un género innovador, abierto, plural, menos codificado que el caballeresco, con el que mantiene una estrecha relación, y permeable, por lo que acoge ingredientes literarios de muy diverso origen. Resulta, pues, tarea inútil intentar configurar un canon, seguido de forma invariable por otros creadores, lo que no impide reconocer ciertas características comunes en estas historias de amor que contribuyeron a abrir el camino hacia la prosa de ficción del siglo XVI. Asunto también debatido ha sido el de su nombre. El marbete «novela sentimental» o «erótico-sentimental» fue acuñado por Marcelino Menéndez Pelayo (1907), aunque contaba con el precedente del americano George Ticknor, quien en su *Historia de la literatura* (1849) calificó la *Cárcel de amor* de «sentimental romance». En la actualidad descartado casi unánimemente el término «novela», que podría hacer pensar al lector en un relato verosímil, los críticos oscilan entre una amplia variedad de denominaciones —género sentimental, libros sentimentales, libros de aventuras sentimentales, relatos novelescos sentimentales, romances de aventuras sentimentales, etc.—, entre las cuales parece triunfar el uso de «ficción sentimental» por su mayor neutralidad y economía.

Pese a que sus fronteras cronológicas, lingüísticas y espaciales se hayan ido ampliando en los últimos tiempos, se trata de un género ibérico, que alcanza, sin embargo, sus mejores resultados en la Castilla de los Reyes Católicos, aunque se extiende durante unos cien años, entre 1440 y 1548 aproximadamente. Sus inicios se producen en la periferia peninsular —Portugal, Galicia y Cataluña—, territorios en los que había arraigado desde tempranas fechas la lírica provenzal. Como textos fundacionales se sitúan el *Siervo libre de amor* del gallego Juan Rodríguez del Padrón (h. 1450), y la *Sátira de infelice e felice vida* de don Pedro, condestable de Portugal,

cuya redacción castellana tiene que ser posterior a 1453, si bien la original portuguesa perdida se situaría entre 1445-1449, y en el límite, *Triste deleitación*, de F. A. D. C., enigmático texto escrito en castellano, pero con catalanismos y aragonesismos, que quizá deba leerse en clave política. A diferencia de lo que ocurre con el *Amadís de Gaula* ninguno de estos textos inaugurales se convierte en paradigma de la serie, aunque determinadas citas y préstamos textuales anuncian cierta conciencia genérica entre sus autores: don Pedro en su *Sátira* remite al *Siervo* al incluir a Ardanlier, Píramo y Macías como ejemplos negativos de perdición amorosa, si bien sus glosas dependen de *Las diez qüestiones vulgares* de Alfonso Fernández de Madrigal, mientras que el desconocido autor de *Triste deleitación* muestra conocer la obra de Rodríguez del Padrón.

La etapa central se desarrolla en el reinado de Isabel la Católica (1474-1504) y, gracias a la imprenta, alcanza una amplísima difusión, dentro y fuera de España. El éxito de las ficciones de Diego de San Pedro, *Arnalte y Lucenda* (Burgos, 1491) y la *Cárcel de amor* (Sevilla, 1492), publicada a partir de 1496 junto a la *Continuación* de Nicolás Núñez, propiciaría la impresión en 1495 de las obras de Juan de Flores, *Grimalte y Gradisa* y *Grisel y Mirabella*, escritas años antes, y de las traducciones castellanas de los dos antecedentes italianos: la *Estoria muy verdadera de dos amantes* (1496) de Eneas Silvio Piccolomini y el *Libro de Fiameta* (1497) de Boccaccio. El género traspasa los límites cronológicos arbitrariamente impuestos a la Edad Media para prolongarse hasta mediados del siglo XVI, con obras como la anónima *Qüestión de amor* (1513), la *Penitencia de amor* (1514) de Pedro Manuel de Urrea, el *Notable de amor* de Juan de Cardona (h. 1545 y 1547), *Veneris tribunal* de Ludovico Escrivá (Venecia, 1537), para cerrarse con el *Processo de cartas de amores* de Juan de Segura (Toledo, 1548). El final de la etapa creadora, al que fue ajeno la parodia de Rojas en *La Celestina*, no supuso la desaparición del género, que siguió difundiéndose ampliamente gracias a reediciones, traducciones y adaptaciones. Influye en la novela pastoril, morisca o bizantina, al igual que en el episodio de Cardenio y Luscinda (*Quijote*, I, 24) cuya estructura, e in-

cluso la onomástica de su protagonista femenina, remite a *Arnalte y Lucenda*.

Se reconocen en las obras mencionadas ciertos rasgos pese a que no todas los comparten. Recrean siempre una historia de amor imposible, que comporta un trágico final en el que alguno de sus protagonistas muere, ingresa en un convento o, desesperado, se aleja de la civilización. A menudo el relato adopta forma de seudoautobiografía, un recurso que, al igual que el intercambio epistolar, favorece la introspección y permite conocer desde el interior, sin intermediarios, el conflicto amoroso. Este discurso intimista y subjetivo se aproxima más a la poesía cortesana y se recrea en el análisis de los sentimientos en detrimento de la acción. El género participa de ciertas convenciones propias de la ficción medieval idealizante, el denominado *romance* por la crítica anglosajona, como la ubicación en un tiempo y un espacio remotos o imaginarios (Escocia, Macedonia, Hungría, etc.), que solo indirectamente trasluce la realidad histórica, y la presencia de personajes arquetípicos, cuyos papeles ya están predeterminados, y cuyo origen social se identifica con la aristocracia o la monarquía. El estilo, grave o sublime, difiere de lo que hoy estamos acostumbrados a encontrar en una novela; son raros los diálogos de frases cortas entre los personajes y en su lugar predominan los parlamentos, que pueden coincidir con piezas retóricas (planto, arenga, epístola, etc.), configurados como unidades breves, precedidas de epígrafes que anuncian el interlocutor y el destinatario: «Cartel de Grimalte a Pánfilo», «El auctor a Leriano», «Dize Brazaida a Torrellas», etc. El ritmo a veces se interrumpe con extensos debates sobre temas como ¿qué es el amor? (*Triste delectación*), ¿quién es el inductor en las relaciones amorosas: el hombre o la mujer? (*Grisel y Mirabella*), una tendencia incrementada a partir del siglo XVI. Estos materiales, que conectan con las disputas académicas o con las preguntas y respuestas de la poesía cortesana, constituyen pasajes que los lectores u oyentes coetáneos valorarían de forma diferente a la actual. Son narraciones muy innovadoras, cuyos experimentos formales —algunos todavía no bien resueltos— adelantan en siglos los practicados en

la novela posmoderna y permiten descubrir los orígenes de los juegos metaficticios o intertextuales.

Gran parte de estos ingredientes se habían ensayado en otras formas literarias, fuera y dentro de la Península, pero no se había logrado la feliz conjunción de todos ellos (→ 63). Comparten temas y motivos con los libros de caballerías coetáneos, entre los que se integraban hasta que a comienzos del siglo XX Menéndez Pelayo propuso su separación, pero también se diferencian con claridad. Su brevedad resulta de una doble selección: solo se atiende parcialmente a la biografía del héroe y se eligen los episodios amorosos frente a las aventuras caballerescas, relegadas a un plano secundario. El desarrollo trágico de los amores recuerda los funestos desenlaces de los grandes ciclos como los de *Lancelot* y los de *Tristán*, sin olvidar que en el *Amadís* primitivo el héroe moría a manos de su hijo y Oriana se suicidaba, pero contrasta con el final feliz de las obras posteriores a la refundición de Montalvo. Otro factor diferenciador reside en los aspectos formales ya reseñados —autobiografía, innovaciones técnicas, expresión de los estados anímicos— frente al narrador omnisciente de los relatos caballerescos. Coinciden en similares episodios, léxico e incluso algunos antropónimos, intercambio de cartas de desafío, escenas bélicas, duelos singulares, la figura del padre inflexible, etc., que proceden de la materia artúrica, cuyas formas narrativas a finales del siglo XV pueden ser consideradas «cuentos de historias viejas» en palabras de Diego de San Pedro. La confluencia de ambos géneros como obras de éxito en el horizonte del siglo XVI explica que autores, impresores y lectores los aproximen, lo que quizá justifique la presencia de material retomado de *Grimalte y Gradisa* en los impresos de *Tristán de Leonís* y en la cuarta parte del *Clarián de Landanís* (Toledo, 1528), la coincidencia de grabados o de motivos, como el del «manuscrito encontrado» y la «falsa traducción», aducidos en el prólogo del *Processo de cartas de amores*, supuestamente escrito originariamente en griego y después traducido al castellano.

El papel de las cartas de amor cuenta con el ilustre precedente de las *Heroidas* de Ovidio, traducidas hacia 1440 por Rodríguez

del Padrón en el *Bursario*, quien incluyó además tres originales, pero también con la influencia más próxima de obras italianas. En la *Fiammetta* (1343-1344) de Boccaccio, difundida ya en catalán desde las primeras décadas del siglo xv, la protagonista no puede liberarse de la pasión amorosa y escribe una elegía epistolar dirigida a Pánfilo, quien la ha abandonado, pero destinada también a todas las «donne inamorate» para que aprendan de su experiencia, y la *Historia de duobus amantibus Eurialo y Lucretia* (1444) de Eneas Silvio Piccolomini incluye diez cartas. A la tradición literaria se suman las cartas verídicas, como «las de enamorados» que, según el Arcipreste de Talavera, se escondían en los cofres de las mujeres, que terminarían también inspirándose, en un juego de mutuas interferencias, en los textos de la ficción sentimental. En el inicio del género, el *Siervo libre de amor* no contiene cartas —solo dos dentro de la historia caballeresca intercalada—, pero cuenta con una estructura epistolar. Siguiendo un modelo ya usado por Piccolomini, y que se proyectará sobre el *Lazarillo*, «Johán Rodríguez del Padrón» refiere a su amigo Gonzalo de Medina «la relación del caso», que le ha solicitado en un intercambio epistolar anterior. Hay, pues, un receptor expreso que sirve de excusa para el carácter culto y hermético del mensaje («seguiré el estilo, a ti agradable, de los antigos») y una epístola, en este caso el *Siervo*, en la que se refiere la «agria relación» de un «caso» de amores. También las ficciones de San Pedro recogen la misma estructura, pero insertan a su vez cartas, en especial la *Cárcel de amor*, donde se convierten en recurso fundamental de la acción, al igual que ocurre en *Grimalte y Gradisa* de Juan de Flores. El procedimiento confluye en el *Processo de cartas de amores* de Juan de Segura, considerada como la primera novela epistolar.

El peculiar estilo de la ficción sentimental se vincula a la poesía cancioneril, con la que coincide en el tiempo y con la que comparte metáforas y motivos, y explica que algunas obras incluyan poemas. La alternancia de verso y prosa —el denominado *prosimetrum*— no es una novedad en la tradición occidental; se remonta a la *Consolación de la filosofía* de Boecio y en España se había ensayado des-

de la *Historia troyana polimétrica*, parcial adaptación del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, hasta la *Coronación del Marqués de Santillana* de Mena, pero se convierte en rasgo común en algunos de estos relatos. El *Siervo libre de amor*, *Triste deleitación*, *Grimalte y Gradisa*, *Arnalte y Lucenda*, etc., incluyen poemas, que faltan, sin embargo, en dos obras fundamentales, *Grisel y Mirabella* y *Cárcel de amor*. Su inserción sirve a veces de ornato o de síntesis de lo expuesto, pero quizás haya que vincularla a las formas de difusión, si bien carecemos de datos para confirmarlo. El caso de *Grimalte y Gradisa* es paradigmático. El texto se conserva en dos testimonios manuscritos (h. 1483 y h. 1486) y un impreso (Lérida, h. 1495) y solo los dos más tardíos incorporan unos poemas, que, según el colofón del impreso, tienen otra autoría: «La sepultura de Fiometa, con las coplas y canciones cuantas son en este tractado, hizo Alonso de Córdova» (p. 50). Es posible que la obra tuviera diversas lecturas —privadas o públicas— y que las piezas líricas pudieran ser cantadas de modo individual o colectivo.

Es difícil saber cuál sería el ámbito de producción y difusión de estas ficciones. Desconocemos en algunos casos quiénes fueron sus autores, como ocurre con la *Triste deleitación* o la *Qüestión de amor*, y en otros se han tergiversado y confundido sus biografías con homónimos, pero los últimos hallazgos apuntan en parte hacia el grupo de letrados al servicio de las cortes, como la de Isabel la Católica y la valenciana de Germana de Foix, y hacia el ambiente universitario salmantino, con el que conecta Juan Rodríguez del Padrón, y su destinatario, Gonzalo de Medina, así como Juan de Flores y Alonso de Córdoba, profesor de música en Salamanca. La imprenta no solo aumentaría el número de lectores y ampliaría el círculo más allá del ámbito cortesano sino que también supondría unos cambios en los textos, con intervención de los impresores que darían «sus punturas» como bien lamentaba Rojas, aunque no sabemos en estos casos en qué habrían consistido. La posibilidad de leer la *Cárcel* junto a la *Continuación* de Nicolás Núñez, la incorporación de grabados e incluso la de algunos epígrafes modificarían, sin duda, su recepción. Se ha especulado mucho con la incorpora-

ción de mujeres lectoras, dentro —como Gradisa lectora de las «agenas tristezas» de *Fiammetta*— y fuera de unos textos que con frecuencia les son dedicados, como *Arnalte y Lucenda* destinada a las «damas de la Reina», *Grisel y Mirabella*, «a una amiga», o el *Notable de amor* escrito como respuesta a una petición de doña Potenciana de Moncada. Sin duda las mujeres se incorporan al consumo literario a lo largo del siglo XV, pero es un error inferir que el género surgiera como respuesta a una recepción específica y diferenciada respecto a los libros de caballerías. Estos ejercían similar fascinación entre el público femenino, pese a las protestas de los moralistas, e incluso alguna mujer se animó a su escritura, como Beatriz Bernal, que publica en 1545 su *Cristalián de España*, lo que no consta que ocurriera con la ficción sentimental.

LA FUSIÓN DEL MUNDO CABALLERESCO Y SENTIMENTAL EN DIEGO DE SAN PEDRO

Descartadas ya las variadas y erróneas identificaciones entre Diego de San Pedro (h. 1437-h. 1498) y sus diversos homónimos, su perfil biográfico parece coincidir con el de Juan de Flores: letrado al servicio de la nobleza y asiduo de la corte de los Reyes Católicos. Fue secretario o asistente del conde de Ureña, don Juan Téllez Girón, señor de Peñafiel, y participó en la campaña de Granada, donde conocería al Alcaide de los Donceles, don Diego Hernández, para quien compuso la *Cárcel de amor*. Su obra literaria comprende, junto a dos ficciones sentimentales, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* y *Cárcel de amor*, impresas en 1491 y 1492 respectivamente pero escritas años antes, un *Sermón de amores*, en el que sigue las pautas de las *artes praedicandi* pero con intención paródica, y una diversa obra poética, en parte transmitida en el *Cancionero general*.

Arnalte y Lucenda se abre con una composición dedicada a la reina Isabel (pp. 93-100) y se cierra con una «Invocación a Nuestra Señora» (pp. 150-165), lo que refuerza su estructura circular. En ambos poemas se ensalza a dos mujeres perfectas, la Reina y la Vir-

gen, pero el destinado a esta última casi resulta blasfemo dentro del contexto novelesco, mientras que difundido posteriormente en pliegos sueltos parece dotado de auténtica religiosidad. El presente del espacio cortesano enmarca una obra en la que el Autor se dirige a las damas de la corte. La historia se inicia en un contexto alegórico cuando el Autor, perdido en un bosque, encuentra una casa noble pintada de negro, cuyo propietario le recibe atentamente y le cuenta su desventura amorosa acaecida hace más de dos años en Tebas. Conocemos así que se trata de Arnalte enamorado de Lucenda tras verla en un funeral, y a quien dirigió una primera carta de amor, rota ante el mensajero. No tiene más éxito en sucesivos encuentros en los que solo consigue que Lucenda le responda con unas breves líneas al conocer su decisión de abandonar la corte. Esto propicia un encuentro de despedida en el que Arnalte le besa la mano, seguro de un futuro triunfo, pero poco después se entera de que su amada se ha casado contra su voluntad con Elierso, su mejor amigo, al que había puesto al corriente de sus amores. Decidido a recuperarla, lo reta en un duelo que finaliza con la muerte del rival, pero esto no propicia un desenlace feliz: Lucenda ingresa en un convento, mientras Arnalte se retira del mundo.

La obra parece en muchos de sus rasgos un ensayo para la *Cárcel de amor*: la alegoría inicial que adelanta el trágico desenlace, la función del Autor, que protagoniza la aventura alegórica, escucha en silencio las confidencias de Arnalte pero después las escribe para un público cortesano, la localización en un espacio remoto y el diseño de los personajes de acuerdo con el código cortesano, etc., se desarrollarán de manera magistral en la segunda obra. La trama se mueve entre las paradojas y los motivos más característicos de la tradición cancioneril. El juego de contrarios, vida/muerte, y las imágenes sacroprofanas se plasman en los contrastes oscuridad y luz y en la recurrencia de espacios sagrados. Arnalte es un personaje extraño, asociado desde un principio a lo tenebroso y a lo fúnebre. Sin olvidar la alegoría inicial, recordemos que se enamoró de Lucenda en el funeral de su padre (p. 101), se encuentran en la iglesia la noche de Navidad (Arnalte, disfrazado de mujer, p. 106),

le canta una canción por la noche (p. 109), se citan en un monasterio, «antes que el sol lumbre nos diese», p. 137, donde Arnalte se esconde en un confesionario, y allí le besa las manos, hasta que la llegada de los fieles les obliga a salir (p. 140). Su amor por Lucenda parece una aspiración hacia la luz, implícita en el nombre del personaje —«por la vista de mi yelmo la luz del rostro de Lucenda entró» (p. 112). Las preferencias del protagonista por la oscuridad y por los espacios religiosos anticipan la parodia del poema dedicado a las «Siete angustias». Finalmente se va a vivir «entre las bestias salvajes», como Pánfilo y Grimalte, donde «porque no muero, muero», mientras Lucenda permanece en una casa de religión (p. 149).

La diferencia entre ambas ficciones reside en el predominio de una sintaxis propia de la retórica humanística medieval que después San Pedro abandonó, a lo que parece aludir en el prólogo a la *Cárcel:* «Porque de vuestra merced me fue dicho que devía hazer alguna obra del estilo de una oración que enbié a la señora doña Marina Manuel, porque le parescía menos malo que el que puse en otro tratado que vido mío» (p. 80). Ese «otro tratado» sería *Arnalte y Lucenda* escrito en un estilo latinizante, caracterizado por la tendencia a posponer el verbo al final («Otras muchas cosas conmigo mesmo fablé, las cuales, por enojoso no ser, en el callar dexo», p. 111), los recursos acústicos («tiénesme, señora y hermana mía, tan aquexado con tu quexar, que es forçado que me fuerce para lo que mis señales señalan claramente declararte», p. 118), la prosa rítmica («Pero quise por saber lo que sabes oírte, y porque en ella te señalases, en plática tan fuerte quise ponerte; y esto porque de mis pasiones quiero notorio hazerte», p. 101), etc. El triunfo de la *Cárcel*, paradigma de las ficciones amorosas del siglo XV, obedecerá, entre otros factores, a un cambio estilístico, mediante el que evita las figuras censuradas por Nebrija y se aproxima a la retórica renacentista.

A la primera edición de la *Cárcel de amor* (Sevilla, 3 de marzo de 1492), le siguió un impreso publicado en Zaragoza por Pablo Hurus (3 de junio, 1493), ilustrado con numerosas xilografías, como se ha podido confirmar gracias a un reciente hallazgo casual.

Los diecisiete grabados se convertirán en un complemento visual al texto y contribuirán a hacer de ella, junto con *La Celestina* y el *Amadís*, la obra medieval más editada y traducida, con cerca de treinta ediciones en el siglo XVI y traducciones al catalán, alemán, francés, inglés e italiano.

Su alegoría inicial es mucho más sorprendente y efectista que la de *Arnalte y Lucenda*, pero además se integra en la trama y anuncia el trágico final. Sumerge al lector en un mundo irreal del que solo saldrá en las últimas líneas del libro. El encuentro de un caballero —el *Auctor*— en un camino en el bosque con una especie de gigante vestido a manera de salvaje resultaría un excelente indicio de una maravillosa aventura caballeresca, pues lleva maniatado a un prisionero que solicita auxilio. Su petición de ayuda no podría quedar en saco roto de acuerdo con los códigos caballerescos y con las virtudes cristianas. Decidido a seguir a la extraña pareja, el *Auctor* descubrirá al día siguiente un extraño edificio —la cárcel de amor— donde el protagonista, que dice llamarse Leriano, padece innumerables torturas por su amor a Laureola. Los componentes principales de esta visión alegórica se destacan gracias a dos grabados, que ayudarían a los lectores a su interpretación. Un paisaje inhóspito, lleno de piedras, anuncia el camino hacia el *locus terribilis* donde se ubicará la prisión, y en primer plano destaca la figura del Salvaje, símbolo de la violencia y la tensión amorosas. La xilografía posterior visualiza externamente el edificio en el que vive atormentado el prisionero. Se han creado unas expectativas acordes con unos códigos literarios, después incumplidas al pertenecer a otros diferentes y alegóricos: la aventura era sentimental y para solucionarla se solicita la ayuda de este caminante que debe intervenir como doble mensajero, ante Laureola y después ante el receptor al que dirige su epístola. De este modo el Yo relator de los hechos se desdobla en narrador y personaje.

Como narrador elige la autobiografía para referir en primera persona lo presenciado desde que en el camino de vuelta a su casa topó con la extraña visión, en espacio y momento adecuados para las apariciones («cuando ya el sol quería esclarecer la tierra, por unos valles hondos y escuros que se hazen en la Sierra Morena», p. 81),

hasta que finalmente «llegué aquí a Peñafiel» (p. 176). Al aceptar el ruego del prisionero de que informe a Laureola de cómo lo ha visto se convierte en personaje, testigo presencial de los hechos, intermediario encargado de llevar las cartas entre la pareja y partícipe afectivo a favor de Leriano, de quien acabará siendo su complemento interior. Este es una figura pasiva que ofrece pocas posibilidades narrativas; de ahí la necesidad de crear la compleja figura del *Auctor*.

Cuando Leriano reciba la primera carta de su amada Laureola, gracias a la colaboración del *Auctor*, huirán los carceleros y la acción se desplazará del espacio alegórico a la ficticia corte de Macedonia, donde existirá también una prisión, pero esta vez real para la princesa, en un juego de geminaciones muy frecuente en el género. En este nuevo contexto la aventura amorosa se imbrica con procedimientos habituales en la tradición caballeresca: el traidor Persio acusará a Leriano de mantener relaciones ilícitas con Laureola, apoyado por falsos testigos, por lo que el rey, pese a las intervenciones favorables de familiares, condenará a su propia hija a muerte y la mandará a prisión. La grave acusación debe solventarse mediante un duelo judicial, recurso habitual en otras ficciones sentimentales. Leriano, que ha dado pruebas de su condición de buen orador, muestra ser buen caballero en la lid individual, y finalmente buen estratega, capitán de un grupo pequeño de combatientes que le ayudan a matar al traidor y a rescatar a la princesa contra su voluntad. La resolución de una tarea de este tipo suele conllevar el consiguiente galardón amoroso: la unión de los enamorados bien sea física o contractual (matrimonio), pues el héroe se hace acreedor a la mano de la princesa mediante unas pruebas guerreras, que desde la óptica cortés pueden considerarse como manifestación de la calidad de sus amores. Sin embargo, el premio que obtendrá Leriano no puede ser más paradójico: el rechazo de Laureola. Su conducta, que resulta cruel, no es más que un mecanismo de protección de su honra y responde a las pautas habituales de la dama cortesana, hermosa, altiva e inaccesible; incluso su nombre, que podemos asociar al laurel y a la amada de Petrarca con indicios de santidad («aureola»), connota inmortalidad y castidad.

Leriano, alejado de la corte y de la actividad bélica, recaerá en su enfermedad amorosa, lo que le conduce a la muerte. La escena final, en la que, tras pronunciar alabanzas (*laudes*) de las mujeres y escuchar el lamento (*planctus*) de su madre, muere bebiendo una copa de agua en la que ha arrojado las dos cartas de Laureola, ha sido objeto de múltiples lecturas. La ingestión de las cartas, además de favorecer la discreción obligada en todo buen amante cortés, parece un remedo contrahecho de la Eucaristía, en la que Leriano como un mártir de amor comulga así con Laureola. Sus últimas palabras ('—Acabados son mis males—', y así quedó su muerte en testimonio de su fe», p. 176) cierran una pasión iniciada en la cárcel, cuando dos dueñas lastimeras adornaban su cabeza con una corona de puntas de hierro, y sitúan la obra bajo la senda de la *religio amoris*. Un final que, sin embargo, no entendió Nicolás Núñez, el continuador de la *Cárcel*, quien no dudó en atribuirlo a la precipitación («me parecía que lo dexava en aquello corto, con ocupación de algunos negocios, o por se desocupar para entender en otros que más le cumplían», Parrilla, p. 83). El trágico desenlace no tiene solución —a diferencia de lo que pretenderá hacer Gradisa con la *Fiammetta*—, pero sí puede informar de él a Laureola, de lo que se encargará el nuevo narrador testigo al regresar a la corte.

La *Cárcel* sigue también las pautas del género sentimental al presentarse bajo la forma epistolar, como una carta escrita por un narrador (*Auctor*) destinada a Diego Hernández, Alcaide de los Donceles, recordado en el romancero por su captura de Boabdil, y familiar de los Téllez-Girón. De acuerdo con el conocido diseño retórico en el comienzo se identifica la fórmula de la *salutatio* («Muy virtuoso señor», p. 79) y al final, la de la *conclusio* («donde quedo besando las manos de vuestra merced», p. 176). A la primera le siguen las tradicionales excusas de falsa modestia («cuanto me estaría mejor preciarme de lo que callase que arrepentirme de lo que dixiese»), la escritura por encargo («me puse en ella más por necesidad de obedescer que con voluntad de escribir») y la solicitud de protección («suplico a vuestra merced me salve»). Las alusiones implícitas a sendas obras escritas por Diego de San Pedro, el *Ser-*

món («una oración que enbié a la señora doña Marina Manuel») y el *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda* («otra escritura de la calidad d'esta»), han llevado a asociar la voz del *Auctor* con la del mismo escritor, una posibilidad favorecida también por la mención final a Peñafiel, villa de donde era alcaide su señor Pedro Téllez Girón. Muy probablemente se presenta una identificación engañosa en la que el autor real —externo al texto— quiere hacernos pensar que es el mismo *Auctor*, remitente de la carta en la que cuenta sus extrañas aventuras. San Pedro muestra así también su capacidad innovadora, como Juan de Flores.

FICCIÓN Y REALIDAD EN JUAN DE FLORES

Juan de Flores (h. 1470-h. 1525) es otro de los nombres cuya biografía se ha ido aclarando en estos últimos años. Perteneciente a la baja nobleza y protegido del duque de Alba, sirvió a los Reyes Católicos, quienes le nombraron consejero real (1475) y cronista al año siguiente, lo que ha permitido atribuirle la redacción de una *Crónica incompleta de los Reyes Católicos*. A partir de 1478 compaginaría estos cargos con el de rector de la Universidad de Salamanca, donde pudo conectar con Alonso de Córdoba. Se discute su autoría de la *Coronación de la señora Gracisla*, descripción de un certamen de belleza cortesano, así como de las imaginarias cartas entre Tristán e Iseo. Entre 1470 y 1485 escribió dos ficciones sentimentales, *Grisel y Mirabella* y *Grimalte y Gradisa*, y una narración alegórica, el *Triunfo de amor*, conectada con la tendencia a los debates insertos en tantas obras del género sentimental; en esta ocasión se trata de una disputa entre los amantes muertos, detractores de Cupido, y los vivos, sus defensores, que termina con el triunfo de estos últimos (→ 66). En las dos primeras Juan de Flores exploró los límites entre la realidad y la ficción, con experimentos considerados por la crítica como precervantinos.

La historia del amor fracasado entre *Grimalte y Gradisa* es más novedosa y compleja que *Grisel y Mirabella*, aunque su popularidad

fue mucho menor. Se trata de un curioso ejercicio literario en el que Flores se propone continuar la célebre obra de Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta* escrita en 1343-1344. Para ello prepara un juego de perspectivas innovador, en el que sus protagonistas, Grimalte y Gradisa, se proyectan sobre sus predecesores italianos, Pánfilo y Fiometa. Desde las primeras líneas del texto nos desvela los principales hilos de su «invención» y anuncia su propósito de transmutarse en personaje literario: «Comiença un breve tractado compuesto por Johan de Flores, el cual por la siguiente obra mudó su nombre en Grimalte, la invención del cual es sobre la Fiometa» (p. 89). Del resumen posterior ya se desprende que «la Fiometa» es protagonista, pero también autora de su propia historia de amor, borrando así el nombre de Boccaccio y concediendo credibilidad al recurso autobiográfico. Grimalte le regaló a su enamorada esta «graciosa scriptura», esperando que su lectura le incitara a consumar su amor, pero irónicamente produjo un efecto contrario: Gradisa se apasionó tanto de las ajenas tristezas que, en un temprano ejemplo de influencia de la literatura sobre la literatura, mandó a su enamorado «partir en busca de la señora Fiometa» para conseguir darle un final feliz a la historia.

Estamos pues ante dos casos de amores, uno sucedido en Italia a mediados del siglo XIV y otro en tierras castellanas más de un siglo después, pero tiempo y espacio se borran y los personajes de Flores atraviesan el espejo y penetran en la ficción de Boccaccio para interactuar con sus protagonistas. Por mandato de Gradisa, Grimalte-*Auctor* va tras Fiometa con la orden de acompañarla en su búsqueda de Pánfilo. Si triunfa en este papel de tercería, se lo agradecerá declarándose suya («es el precio con que me habéis de comprar»), pero su fracaso implicará su abandono, como así ocurrirá; para conocer los resultados le exige que le refiera todo por escrito en una especie de «carta de relación». De este modo Grimalte-Flores se convierte en escritor de la continuación de una historia, cuya primera parte se debe a Fiometa-Boccaccio, lo que propicia sus lamentos de falsa modestia y los ruegos de benevolencia de sus lectores («pues bien conocéis vos que la gracia con que

Fiometa quexa sus males caresce de mí para recontaros aquellos», p. 98). Grimalte cumple su misión —el encuentro de la pareja italiana—, pero no puede evitar que Pánfilo declare no estar ya «preso en los lazos de amor» (p. 150), lo que provoca el desastrado final.

Desde el inicio Gradisa, lectora apasionada, se proyecta sobre la heroína de la ficción y se identifica con su sufrimiento amoroso al que decide poner fin; sin embargo, su situación es muy desigual. La protagonista italiana vivió una aventura adúltera con Pánfilo, pero fue abandonado e incluso tuvo noticias de que su amado había encontrado a otra. Esto le llevó primero a un intento de suicidio y, disuadida, a referir su experiencia por escrito para apercibimiento de sus lectoras. Entre ellas se encuentra la española —soltera y correspondida—, aunque convencida de que, si algún día se dieran las circunstancias propicias, Grimalte actuaría como Pánfilo. El destino de Grimalte está, sin embargo, unido al de Fiometa —ambos abandonados por sus parejas y encargados de relatar por escrito lo sucedido—, y finalmente al de Pánfilo. Cuando ve a Fiometa muerta, «dolor que nunca sentí entonces me atormentava, y no menos así mortal como ella, me mudé. Y los ojos, con lágrimas de dolor turbados, perdieron luç» (p. 179). Abandonado de Gradisa, Grimalte se suma al desesperado Pánfilo, quien arrepentido tras conocer la muerte de Fiometa, ha decidido emprender «salvaje vida».

La figura del loco como hombre salvaje, en la que confluyen motivos folclóricos y hagiográficos, invade los textos literarios en fechas próximas al Renacimiento. Los caballeros, cuando sufren un desengaño amoroso, pasan por una etapa de locura furiosa, que les lleva a abandonar la civilización y a retroceder en la escala de la creación, como hará Amadís, rechazado por Oriana, o después Orlando, abandonado por Angélica. Pánfilo habita en una cueva, tiene crecido el cabello y la barba e incluso el cuerpo cubierto de vello. Su animalización es tal que camina de rodillas, pareciendo en todo a un «fiero animal», lo que explica que los perros de Grimalte le den alcance. Llevado también de similar desesperanza amorosa Grimalte decide unirse a él, se desviste y le imita en su caminar; sin embargo, si Grimalte ha sido abandonada por su

amada, Pánfilo es culpable del suicidio de Fiometa, lo que explica la tortura a la que debe ser sometido en vida contemplando periódicamente una terrorífica visión. Se trata de un extraño cortejo presidido por Fiometa acompañada de gentes abominables, y rodeado de señales sensoriales que tradicionalmente connotan los espacios infernales: gritos y gemidos, llamaradas y furiosos vientos como cierre. Tras contar a lo largo de la noche sus desgracias, Fiometa abandona el lugar subida a un carro para regresar tres veces por semana. La horrible escena, que recuerda a la cacería infernal tan frecuente en la tradición hagiográfica y folclórica, se asocia en la literatura profana al castigo de la mujer que rechaza a sus pretendientes, como desarrolló Boccaccio en la célebre historia de Nastagio degli Onesti (*Decamerón*, V, 8), plasmada en imágenes por Sandro Botticelli. Frente al motivo tópico, Fiometa fue la rechazada y con su presencia muestra el final que aguarda a los suicidas e impide el reposo del culpable.

A diferencia de *Grimalte y Gradisa*, en *Grisel y Mirabella* Flores no utiliza el recurso autobiográfico ni integra poemas, pero sí dos cartas, a las que suma el proemio en forma de epístola-dedicatoria, en la que Flores ofrece su «mal compuesta letra» como un acto de servicio amoroso hacia su dama. Coinciden ambas obras en su cruento final con el que Flores advierte sobre el poder destructivo del amor. La historia «real», ni vivida ni presenciada por el autor, cuenta los amores de Mirabella, hija única del rey de Escocia, sorprendida con su amante, Grisel, pese a las cautelas del rey, quien no quería darla en matrimonio. Ambos son encarcelados hasta saber «cuál de ellos era más digno de culpa» para, aplicando las leyes del reino, condenarlo a muerte y al destierro a su pareja. Tras interrogarlos, el jurado se declara incompetente para dirimir sobre temas de amor, por lo que se abre un proceso con sendos abogados defensores, Brazaida y Torrellas, apoyados respectivamente por la reina y sus damas y por los caballeros de la corte. Pese al clamor de las mujeres, la sentencia condena a Mirabella a muerte, pero Grisel se adelanta arrojándose a la hoguera dispuesta para ella y, días después, la princesa se suicida tirándose a la jaula de los leones que hay

en el patio del castillo, «donde muy pronto fue despedazada». Torrellas, ahora enamorado de su rival en el juicio, le escribe una carta de amor, a la que Brazaida, con la complicidad de la reina y de las damas de la corte, responde invitándolo a un banquete, en el que el poeta será víctima de un asesinato ritual, atormentado, descuartizado y sus huesos quemados.

La historia, en la que podemos diferenciar tres momentos —los amores entre Grisel y Mirabella, el debate y el trágico final—, funciona como una narración enmarcada, cuyo desarrollo se ve interrumpido por la inserción de unidades breves con un claro componente retórico. La trama retoma motivos tradicionales —el rechazo del padre a todos los pretendientes de su hija, la mujer encerrada, el destino del heredero único, el príncipe, o la princesa, condenado a muerte por su padre, etc.—, engarzados todos por la figura del rey. En su decisión de no conceder la mano de Mirabella por no encontrar ningún pretendiente digno de ella y encerrarla para preservarla como su heredera, se ha visto una atenuada relación incestuosa, ni mucho menos explícita, como ocurría en el *Libro de Apolonio*; por otra parte, su aplicación inflexible de la legislación del reino le lleva a condenarla a muerte, desencadenando así la tragedia final. La conducta del rey no debe juzgarse con parámetros actuales. Es presentado como un monarca justo, tan «justo como la misma justicia» en frase paronomástica, no muy distinto al rey del *Sendebar* o al padre de Laureola, decidido a aplicar la legislación con independencia de que recaiga sobre una hija querida y anhelada, nacida cuando ya estaba en «su postrimera edad». El personaje de la reina, mucho más desdibujado, se identifica con la piedad y la clemencia, de nuevo como la madre de Laureola, y con sus palabras contrarias a la decisión regia provoca un breve debate.

Al igual que ellos otros personajes también están emparejados —Grisel y Grisamón, Grisel y Mirabella o Brazaida y Torrellas—, y verbalmente enfrentados. La escena entre los pretendientes rivales, Grisel y Grisamón, finaliza tras un civilizado duelo retórico con la muerte del segundo, sin que los lectores, al igual que el rey, conozcamos los pormenores del suceso. A diferencia de otras parejas,

Grisel es correspondido por Mirabella, pero su padre no permite el matrimonio, cumpliéndose así la premisa del amor cortés. Sus ocultas relaciones son descubiertas por una sirvienta, quien se lo cuenta al rey, provocando el encarcelamiento de ambos. Cuando son interrogados por los jueces se autoinculpan, con lo que de nuevo sus discursos aparecen enfrentados en un denominado «combate de la generosidad», aunque sin duda el debate más extenso y más innovador desde el punto de vista literario se producirá entre sus respetivos abogados defensores, Brazaida y Torrellas.

Brazaida es el eco de un personaje literario que, junto con Troilo, constituye una de las parejas de enamorados más famosas. La figura surge en el siglo XII a partir del *Roman de Troie* de Benoît de Sainte-Maure, como fusión de Briseida, esclava de Aquiles, y Criseida, esclava de Agamenón, y alcanza la fama al protagonizar el *Filostrato* de Boccaccio y el largo poema de Chaucer, *Troilus and Criseyde*. Por su parte el catalán Pere Torrellas (h. 1420-h. 1492), poeta de las cortes de Navarra y Nápoles, se hizo famoso por su poema «Quien bien amando persigue», más conocido por el nombre de «Maldezir de mugeres» o «Coplas de las calidades de las donas» (→ 68). La novedad de estas coplas, en las que va engarzando viejos tópicos misóginos, reside en el uso del castellano, ya que el género del «maldizer», procedente de la tradición occitana, era bien conocido en la literatura catalana. Pese a que la última estrofa permite descubrir que las acusaciones anteriores no han sido más que el camino para ensalzar a su dama («Entre las otras sois vós, /dama de aquesta mi vida, / del traste común salida»), originó una larga querella con poemas a favor y en contra, con la participación, entre otros, de Gómez Manrique o Suero de Ribera. El éxito de este texto, copiado en numerosos manuscritos e inserto en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo, alimentó su mito como misógino, cuyo origen se encuentra en esta obra. En resumen, el debate, que sigue las pautas del género jurídico, se produce entre un ente de ficción, Brazaida, y otro histórico, Torrellas, literaturizado gracias a Juan de Flores, y cuyas *Coplas* conocen los personajes de la obra. Cada uno de ellos procede de un ámbito temporal,

espacial y cultural bien diferente, unidos por el autor en un tiempo ucrónico.

El sacrificio de Grisel, arrojándose al fuego preparado para Mirabella, resulta inútil. La princesa, como Dido, Oriana, en el *Amadís* primitivo, o Melibea, no encuentra sentido a la vida sin su enamorado y se arroja «en camisa» al patio, donde su padre tenía una jaula con leones, quienes la despedazan sin respetar la sangre real, en una escena de toques sensuales: «de las delicadas carnes cada uno contentó el hambriento apetito» (p. 318). La muerte cruenta del poeta Torrellas a manos de las damas de la corte recuerda el ataque soñado por el Arcipreste de Talavera en la debatida «Demanda de perdón», pero resulta un *contrafactum* de motivos hagiográficos con ingredientes de sacrificio ritual: «Los huessos fueron quemados, y de su ceniza guardando cada cual una buxeta ['cajita'] por reliquias de su enemigo. Y algunas ovo que por culto al cuello lo traían, porque trayendo más a su memoria su venganza, mayor plazer les diese» (p. 343). Los testimonios manuscritos y sus veintiocho ediciones, sin contar las traducciones, la convierten, junto con la *Cárcel de amor*, en la ficción sentimental más difundida, motivo de inspiración para otros textos, como la comedia anónima *Swetnam the women hater*, estrenada entre 1618-1619, basada en la versión inglesa.

5

LA ALTERIDAD DEL TEATRO MEDIEVAL

La alteridad de los textos medievales se acentúa en el teatro, como reflejan ciertas palabras representativas de su campo semántico. El *DRAE* (1803) lo define como «conjunto de dramas que se representan o han de representar», acepción moderna recogida por vez primera en esa fecha, cuyo sentido ni estaba avalado por la tradición ni lo auspiciaban sus orígenes. Desde una óptica etimológica, dominante en la Edad Media, San Isidoro acoge la herencia griega, común después, que relaciona teatro con «teoría», espectáculo y espacio donde se representa. Desde el lugar designado con su nombre, el pueblo, colocado en sitios elevados como espectador, contemplaba los juegos (*Etimologías*, XVIII, 42). De forma complementaria, la voz también equivalía a prostíbulo, información subsistente en las glosas de Villena a la *Eneida*, acrecentada con datos adicionales, a veces refrendados por la iconografía. Además, según San Isidoro, las artes escénicas, patrocinadas por Liber y Venus, incitaban a la sensualidad, por lo que, siguiendo a Tertuliano, advertía: «tú, cristiano, debes aborrecer este espectáculo, del mismo modo que aborreciste a sus patronos» (*Etimologías*, XVIII, 51).

Los *ludi* (juegos, diversiones) eran «espectáculos» realizados para ser vistos de forma colectiva, definidos como «los placeres que por sí mismos no manchan, pero que pueden hacerlo por lo que allí se desarrolla. Se les llama *spectacula* porque están destinados a la expectación de los hombres. Se les denomina también *ludricra* porque se desarrollan en los juegos (*ludus*) o escenarios» (*Etimologías*, XVIII, 16). Estos presupuestos, en los que prevalece el espa-

cio, la vista y el público, explican buena parte de los sentidos del vocablo en castellano medieval, pues el aristotélico «drama» se registra de forma tardía en Covarrubias (1611). Casi con seguridad podríamos encontrar testimonios anteriores; Herrera (1580), o López Pinciano (1590) emplean el sintagma «poema dramático», lo que nos conduce a la teoría teatral. El género *dramaticum*, término incorporado por Diomedes, fue habitual en la Edad Media latina, incluido entre los activos o imitativos (subdivididos en trágico, cómico, satírico, mímico y algunos tipos de églogas, lo que creó cierta confusión). Para Juan de Garlande (siglo XIII) se caracteriza por la ausencia de la voz del autor, con independencia de que en algunos casos un personaje desempeñe la función de narrador.

Dejando aparte la teoría, a veces Alfonso X emplea «teatro» en perífrasis o con dobletes romances, indicio del nulo o escaso conocimiento de su referente y su necesidad de explicarlo: lo identifica con «miradero de piedra», «logar de vista fecho en cerco», glosas con predominio de su sentido visual y espacial, o «un corral grand redondo a que llamavan en latín teatro», interpretando «corral» como lugar cercado y no cubierto. En esta zona pública, equiparable a la plaza, según los textos alfonsíes se efectuaban juegos anuales en honor del sol, los juglares cantaban o imitaban, se esgrimía y luchaba, se guardaban animales insólitos —leones, elefantes, búfalos y otros más extraños—, usados en combates o exhibidos ante distinguidos visitantes. Predominaban las actividades lúdicas y las ceremoniales: los espectadores ocupaban sus gradas para ver los «juegos con los animales, en sus fiestas», y también «cuando tomavan por señores a sos príncipes o los queríen onrar». Estas bases persistirán después en algunos espectáculos, en los *ludi*, juegos, nombre de obras dramáticas latinas medievales y campo semántico asociado en castellano, a veces, a estas mismas artes.

Años más tarde persisten similares vínculos. Según Eximenis (1327-1409) en la plaza teatral se desarrollan juegos, justas y torneos caballerescos, se matan toros, unos ejercicios ahora actualizados, del mismo modo que se ejecuta la justicia, fiesta punitiva y parateatral del Antiguo Régimen. Como indicó Cátedra, el fran-

ciscano enlaza con Villena, quien en mitad del teatro se imagina un «púlpito como predicatorio», la orquesta, adonde subían «los poethas trágicos e comédicos para recitar sus istorias; segúnd que nombravan las personas, ansí salían ... e descendían por las gradas a la cena ['escena'], diziendo aquellas palabras e faziendo aquellos gestos que convenían» (Villena, *Traducción y glosas*, I, 174). La información difería ligeramente de la suministrada por la versión isidoriana medieval, en la que las escenas consistían en «un lugar fecho en manera de casa dentro en el teatro e era fecho en manera de medio cerco; e en estas scenas avié un letril e allí cantavan los trobadores e los juglares e allí fazien juegos los tragetadores» ['ilusionistas'] (*Etimologías de San Isidoro romanceadas*, ed. J. González Cuenca, I, Salamanca, 1983, p. 163).

Fruto de esta percepción, las representaciones clásicas incluso en el siglo XV se conciben como lecturas en voz alta acompañadas de mimos y pantomimas, en un espacio compartido por otros profesionales del espectáculo. Sea como fuere, Villena es un adelantado: conserva voces específicas como *personas*, moderniza y completa a San Isidoro al tiempo que actualiza el vocabulario. En otra de sus glosas, Eneas se maravilla porque «otros echavan cimientos para fundar el theatro, do se avién de fazer las fermosas scenas, siquiere representaciones, en el venidero tiempo» (*Traducción y glosas*, I, 168), del mismo modo que en el Campo de Marte se realizaban «entremeses» para la celebración de la victoria de Marco Antonio. Se precisa el campo semántico del término, se vincula a valores literarios, actualizados, como las «representaciones», los «entremeses», o los «momos» (equivalentes a los *mimi*) en la definición del *Universal vocabulario en latín y en romance* (1490) de Palencia, s. v. *scena*: «casa ... donde cantavan los poetas cómicos y trágicos y los histriones, o momos, saludavan al pueblo».

Los hombres medievales carecían de lugares específicos para tales espectáculos, y en su vertiente más literaria relacionaban la representación clásica con la lectura y el mimo, el canto, los juglares y el púlpito predicador, es decir con una voz ejecutada oralmente ante el público, modulada y acompañada de gestos. Del mismo

modo, ciertas palabras se teñían de otros sentidos. En la escena descrita por Palencia intervienen poetas trágicos y cómicos, términos que durante la Edad Media pierden sus valores teatrales según plasman títulos no dramáticos ya señalados como *Comedieta de Ponza* o *Divina Comedia* de Dante. Estos nombres se aplican, por regla general, en función de tres componentes, no siempre unidos: el estilo, el rango de los personajes y los finales de las obras. En el preámbulo segundo de *La coronación del Marqués de Santillana,* Juan de Mena los sintetiza según glosas gramaticales de Diomedes (siglo IV):

> Sepan los que lo ignoran que por alguno de tres estilos escriven o escrivieron los poetas: por estilo trágico, sátiro o comedio. Tragedia es dicha la escritura que fabla de altos fechos, e por bravo e sobervio e alto estilo, la cual manera seguieron Omero, Vergilio, Lucano, Estacio; por la tragedia escritura, puesto que comiença en altos principios, su manera es acabar en tristes e desastrados fines. Sátira es segundo estilo de escrivir, la naturaleza de la cual escritura e oficio reprehende los vicios, del cual estilo usaron Oracio, Persio e Juvenal. El tercero estilo es comedia, la cual tracta de cosas baxas e pequeñas, e por baxo e omilde estilo, e comiença en tristes principios e fenesce en alegres fines, del cual usó Terencio (*OC*, 107).

Ni siquiera a mediados del siglo XV en España se conocían bien las artes escénicas clásicas, si bien en tiempos próximos se redescubría en Italia su producción y contextos gracias a la reedición de obras, a sus imitaciones y a los nuevos conocimientos sobre arquitectura, historia arqueológica y filología. Complementariamente, ciertas clasificaciones medievales de las ciencias habían llegado a resultados similares a los analizados por el peso de la etimología y la influencia isidoriana. Hugo de San Víctor, al parecer por vez primera, usó una expresión de nuevo cuño, el *ars theatrica*, una de las siete artes mecánicas, definida de modo inequívoco: «El arte de los divertimentos se llama "teatral" por el teatro donde solía reunirse el pueblo para divertirse, no porque solo hubiera diversiones

en el teatro, sino porque había sido un lugar más concurrido que los demás» (*Didascalion*, II, 27). Reunía bajo el mismo sintagma actividades conmemorativas —se cantaba a los dioses—, y lúdicas, aunadas por el lugar más famoso donde se celebraban. Todas ellas, descritas en pasado, se justificaban por causas legítimas: equilibran el cuerpo y suscitan una alegría que permite restaurar el ánimo, al tiempo que pueden controlarse, realizadas en lugares no dudosos.

Esta agrupación de actividades tuvo bastantes seguidores, entre ellos el dominico Beauvais, quien la desarrolló en el libro XI de su *Speculum doctrinale*, sobre todo a partir de las *Etimologías*, presentes ya en San Víctor. En el apartado del *arte theatrica*, los *ludi* se vinculan al espacio, por ejemplo, los juegos circenses (relacionados con carreras ecuestres del *circo* romano), los gimnásticos (el salto, la carrera, el lanzamiento o la lucha) y los escénicos o teatrales; por extensión pueden designarse con el nombre de sus participantes, los *ludis gladiatoriis*, o con los objetos del ejercicio, la tabla de juegos, una timba (la *alea*), o la pelota. En síntesis, como *arte theatrica* se conoció un subconjunto de juegos entre los que se encontraban los teatrales. Desaparecido, transformado o marginado el lugar de su celebración por el que se definían, se destacaba su contenido espectacular, casi siempre dispuesto para ser mirado. Y de la misma manera que estas artes tuvieron sus defensores, tampoco faltaron sus detractores, quienes incluso negaban su condición de arte mecánica, tema asociado a la controversia sobre la licitud de los espectáculos, algunos mirados de forma negativa, rechazables por sus resabios paganos, de los que ni siquiera se libraron algunos de los festejos religiosos. No obstante, en el ámbito hispánico se atisban desde comienzos del siglo XV unos cambios más profundos.

También Villena incluyó la *theatrica* entre sus diecisiete artes mecánicas, sin detallar su contenido, en el que quizás marginara lo relacionado con el teatro. No obstante, subdividió la poesía en oratoria, «histórica» (?) y «cansírica» (?), tripartición que plantea numerosos problemas. De la «histórica» surge la «histriónica», si bien no podemos más que aventurar sus posibles significados. Dada esta vinculación con la poesía, podría referirse a la representación

de los histriones, encargados de acompañar con sus gestos la recitación de tragedias y comedias. De ser cierta la hipótesis, habría dado un giro teórico a la estimación de la actividad, desgajándola de la mecánica y asociándola a la poesía, que también podía encauzarse hacia contenidos político-conmemorativos, ya presentes en Alfonso X. En la práctica castellana medieval, dejando aparte contadas excepciones, los textos teatrales, como la mayoría de los latinos, se componen en verso, por lo que resulta coherente la conexión.

En función de los autores, la actividad teatral de finales de la Edad Media se autoriza y revaloriza con precedentes clásicos. Los términos medievales que designan los espectáculos escénicos, a veces no solo ellos, heredan semánticamente términos latinos, como los *ludi* teatrales ya señalados; ahora bien, el vocablo más empleado desde el siglo XIII, como destaca A. Gómez Moreno, es el de «representaciones», mientras que, como después veremos, la voz «entremés» se incorpora al castellano en el primer tercio del siglo XV. Durante esta época, de mayor actividad teatral y de terminología más variada, será muy habitual «auto», palabra usada tanto para creaciones religiosas como para las profanas; tampoco falta «misterio», ni «diálogo», mientras que «farsa», voz ya conocida, solo se impondrá a comienzos del siglo XVI.

El teatro medieval quedó al margen del clásico, sin que tampoco tuviera ningún canon profano, lo que dejaba un amplio margen para la composición de obras inexistentes en la Antigüedad, en condiciones y contextos muy diferentes. La representación, los actores, sus accesorios, el espacio, la intriga, la acción y el escaso texto poseen sus características propias, por lo que no resulta extraño que hasta el siglo XX solo haya sido considerado en función de sus orígenes o de sus posibles continuaciones, y que incluso algunos críticos modernos hayan negado su condición teatral. Sin suscribir tal afirmación, su singularidad plantea problemas clasificatorios y de delimitación, al juzgarse con normas inexistentes en su época e inadecuadas al objeto de estudio. Y si desde una perspectiva general queda al margen de los juegos clásicos, salvo excepciones y des-

calificaciones morales, debe relacionarse con los espectáculos, ceremonias y ritos medievales, religiosos, cortesanos, folclóricos y populares, así como con los discursos hablados, sobre todo cantados ante un público, a través de juglares o de religiosos, incluidos los predicadores. Su forma versificada y dialogada, en coincidencia con los debates, con los poemas de preguntas y respuestas, o con otros géneros latinos, lo relaciona con la poesía, conexión muy intensa en el periodo, aspecto que afecta a su delimitación, sus márgenes genéricos, sus interrelaciones e incluso sus formas de transmisión.

EL DRAMA LITÚRGICO Y LA DISCUTIDA SINGULARIDAD DE CASTILLA

Como en otras esferas literarias, la religión desempeñó un importante papel en varias de las múltiples vías que confluyen en el teatro medieval, de modo que las sedes monásticas, catedralicias, conventuales y parroquiales resultaron un foco importante para la difusión, en algunos casos creación, de obras consideradas hoy teatrales. La espectacularidad y dramaticidad de ceremonias y rituales eclesiásticos propicia su estrecha conexión con las artes escénicas, a lo que debe sumarse, desde una perspectiva cristiana, la percepción de la Historia de la Salvación como un auténtico drama, óptica sostenida también por liturgistas medievales; en un plano más específico, la pregunta *Quem quaeritis* («¿Qué buscáis?»), fundamental en la formación del drama litúrgico, contiene indudables gérmenes dramáticos.

Determinados ritos, centro de la actividad litúrgica, se convirtieron en ceremonias y espectáculos parateatrales o teatrales, proceso y separación a veces sutil y difícil de fijar. Complementariamente, los estudiosos diferencian entre el drama litúrgico y el escolar; en el primero sus autores tratan de explicar y ejemplificar la festividad en que se integra la ceremonia, que debe celebrarse en un día y hora precisos. Para los más solemnes rituales cantados, sus

habituales anónimos creadores compilaron, ensamblaron o formaron distintos tipos musicales, en los que cabía la adición de textos nuevos poéticos. Los llamados por Eva Castro dramas escolares, basados en relatos del Antiguo y Nuevo Testamento, hagiografías, ciclos de Pascua y de Navidad, etc., escritos con el auge del Renacimiento de los siglos XII y XIII, emplean las más variadas tradiciones, musicales, litúrgicas, escolares y populares. Aunque mantienen una relación recíproca con el drama litúrgico, se diferencian por sus objetivos más literarios, su terminología, títulos, transmisión, soporte y ejecución teatral, perceptible en la más clara separación de funciones entre autores, actores y público.

El drama litúrgico resultaría difícil de explicar sin la revitalización del rito romano, universal en Occidente, durante el siglo VIII, lo que incidió en aspectos literarios, musicales y ceremoniales. Su extraordinaria difusión por la influencia carolingia alcanzó a buena parte del territorio occidental (siglo X), impulsado sobre todo por los benedictinos, si bien cada obispo y abad podía implantar las novedades en sus sedes ya que no eran obligatorias. En las nuevas creaciones latinas, siempre musicales, la ampliación de los textos favorecía la inserción de acciones y diálogos; las más solemnes y espectaculares se centraron especialmente en los ciclos del nacimiento y muerte de Cristo, recreadas sobre los textos de las Escrituras.

La Resurrección, de capital relevancia teológica y cima del proceso salvador, propició la Visitación al sepulcro (*Visitatio sepulchri*), el primer y más difundido drama litúrgico en Occidente, celebrado el domingo de Pascua de Resurrección durante el oficio de maitines. Su esquema gira en torno a la visita al sepulcro de las tres Marías, cuyo guardián pregunta *Quem quaeritis in sepulchro*, también tropo de la misa de la festividad, con su consiguiente respuesta: *Ihesum Nazarenum*. En este ciclo no podía faltar la *Passio*, centrada en la Crucifixión, más otras composiciones como el *Planctus Mariae* y *El peregrinus*, la aparición de Jesús a sus dos discípulos, camino de Emaús. Sobre el modelo del *Quem quaeritis* se forjó otro análogo para Navidad, en el que se usaba una fórmula similar con

variaciones: «¿Qué buscáis en el pesebre?». Este ciclo, fértil en festividades, propició un *Officium pastorum*, el anuncio del ángel a los pastores y su posterior adoración de Jesús en el pesebre, el *Ordo Prohetarum*, las profecías sobre el nacimiento, *El canto de la Sibila* y el *Ordo Stellae*, es decir, la adoración de los magos, sin que faltaran celebraciones que reunían varias de las señaladas.

Los dramas litúrgicos, interpretados por eclesiásticos en el interior del templo, pronto sufrieron modificaciones, entre otras el empleo de las lenguas vulgares en vez del latín, a veces en singulares mezclas, señal inequívoca de su condición ya no estrictamente litúrgica. Los diálogos incluyeron escenas más cómicas y populares: en la *Visitatio* se introdujo la compra de los ungüentos por las tres Marías, lo que incorporó un personaje profano, el mercader, muy pronto acompañado de esposa e hijos, regateos, etc.; en el *Oficio de los pastores* se amplificó su diálogo; en el *Ordo Stellae* se añadió el palacio de Herodes, etc. Sin embargo, no debemos pensar en un proceso unidireccional que evoluciona en el tiempo, ni en modelos únicos para cada uno de los tipos; muchas veces, en tiempos posteriores se recortaron adiciones no litúrgicas, por lo que las obras más simples no necesariamente corresponden a las más tempranas; del mismo modo, los dramas más representativos solían tener diferentes versiones, que no siempre contaban con idéntico número de escenas.

Escasean los textos en el panorama peninsular, en el que se perciben dos zonas: en Cataluña se divulgaron textos similares a los conservados en Francia, primero en latín y, ya a partir del siglo XIV, en catalán (*Misterio de la Pasión*), tradición teatral que arraigó en los distintos territorios de la Corona de Aragón, con independencia de su liturgia inicial. El texto más antiguo corresponde a un *Quem quaeritis* de la catedral de Vic (siglo XI), en el que por vez primera se escenifica el episodio del ungüentario. La tradición viva de ciertas celebraciones, como el Misterio de Elche, puede remontarse a una corriente similar medieval, representativa de una herencia bien asentada sobre la Asunción de la Virgen; en Castilla, la pobreza de sus testimonios ha suscitado una prolongada polémica.

Unos críticos piensan en una falta de actividad teatral explicable por la liturgia establecida, problema que rebasa lo religioso. Cataluña había conocido desde muy temprano el rito francorromano por su conexión carolingia, pero Castilla, que estuvo más tiempo bajo dominio árabe, conservó el ritual mozárabe frente al que se había implantado en occidente. El cambio de rito se realizó en 1080 con enormes protestas, reflejadas en la leyenda de la prueba de fuego realizada sobre el misal (el libro de la vieja liturgia hispánica se salva; por el contrario, el romano se quema). La Sede Pontificia mandó que se establecieran en Castilla los monjes de Cluny, quienes trajeron su rito en su variante más depurada (no muy propicia para estas ceremonias, no obligatorias). No parece que fueran bien recibidos quienes en el *Libro de buen amor* son designados como la orden de «cruz niego» (Cluny). En este contexto, el pueblo se aferró a su vieja liturgia.

Sin negar parte de estos argumentos, otros estudiosos han acumulado cada vez más datos que apuntan a la existencia innegable de ese teatro desde el siglo XIII, aunque siga sin aparecer ninguna pieza dramática anterior al XV, exceptuada la *Representación de los Reyes Magos*. Dejando aparte los numerosos decretos, actas conciliares, etc., en los que se alude a ciertas prácticas teatrales y parateatrales, diferentes relaciones entre los textos apuntan a la pérdida de obras dramáticas relacionadas con el *Planctus Mariae* y el *Officium Pastorum*, a lo que debe sumarse la pervivencia de tradiciones como las pastoradas leonesas en un proceso de larga duración. A su vez, aunque no siempre sea posible, «las buenas y loables costumbres y ceremonias», por retomar el título de los ceremoniales de Granada y Guadix de principios del siglo XVI, recientemente publicados, pueden proporcionar una visión de conjunto y descripciones detalladas. Así, se perciben con claridad sutiles matices y gradaciones entre las distintas ceremonias, integradas en su sistema: algunas incorporan recursos dramáticos, por ejemplo movimientos, vestiduras, contrastes de luces y sombras, como en la *Adoratio* del Viernes Santo o en el canto del *Vexilla Regis*, la exaltación de la Cruz como bandera cristiana; otras obedecen a formas

dramáticas, para terminar con acciones vivamente teatrales, desde la celebrada el Domingo de Ramos o la *Visitatio Sepulcri*, insertas en sistemas ceremoniales que no pudieron surgir de la nada. También conviene recordar que los archivos de la Corona de Aragón se han conservado mucho mejor que los castellanos. Aun así, si estos se espigaran sistemáticamente junto a misales, libros de cuentas de la sacristía, etc., se obtendrían datos complementarios.

LA «REPRESENTACIÓN DE LOS REYES MAGOS»

Las peculiaridades del teatro religioso, en especial las obras derivadas de dramas litúrgicos, favorecían la escasa importancia que los hombres medievales pudieran conceder a su breve texto literario; recreaban espectáculos asentados en la tradición, en los aledaños de unas ceremonias religiosas en las que la palabra era solo una mínima parte de un conjunto musical, ceremonial y teatral. Por tanto, no resulta raro que los textos hayan pervivido en los márgenes de otros escritos. El panorama varía con obras encargadas a autores de prestigio, transmitidas en cuidados cancioneros personales sea el de Gómez Manrique o el *Cancionero* de 1496 de Juan del Encina, síntoma de un cambio de paradigma que reforzaba la conexión entre teatro y poesía, perceptible en la conservación del *Auto de la Huida a Egipto*, o también con la música, como en el singular *Cancionero de Astudillo*.

La obra conocida como *Representación (Auto) de los Reyes Magos*, perteneciente al *Ordo Stellae*, fue datada por Menéndez Pidal primero a comienzos del siglo XIII y después en la segunda mitad del siglo XII, fecha esta última discutible que han aceptado la mayoría de los críticos. El texto, copiado entre 1200 y 1210, se conserva en las hojas finales de un códice procedente de la catedral de Toledo, custodiado ahora en la Biblioteca Nacional de Madrid, junto a otros glosados por Guillermo de la Porrée de contenido clerical. En dos folios de apretada letra se incluyen sus 147 versos polimétricos a renglón seguido, sin indicación de los intervinientes

ni separación de parlamentos y réplicas. Su arraigo toledano se corrobora con alusiones posteriores externas, mientras que la intervención de dos rabinos, uno de los cuales emplea la expresión árabe «Hamihala» ('alabado sea Dios'), resulta coherente con la encrucijada cultural de la ciudad. Dada la ausencia de textos en castellano, se ha atribuido a algún autor de muy diversas lenguas maternas (gascón, mozárabe, aragonés o riojano), también con el fin de explicar sus rasgos lingüísticos y un sustrato en el que pudieran rimar *fembra/december; escarno/carne*, etc. Sin embargo, recientemente se ha cuestionado el mozarabismo de la lengua toledana para esas fechas, explicándose sus aparentes anomalías por tratarse de una copia, con sus errores, por las peculiaridades del habla de una ciudad poliglota, la ausencia de modelos escritos romances prefijados y las indudables influencias orales. Asimismo se han rechazado las anomalías de las rimas de sus variados versos, con preferencia pareados, a la vista del funcionamiento del sistema en la Romania.

La obra comienza con tres monólogos en los que los reyes afirman haber visto una estrella desconocida, que interpretan como señal del advenimiento del Mesías. Los magos se encuentran, confrontan sus saberes y acuerdan dirigirse al lugar del nacimiento. Se presentan ante Herodes, a quienes relatan lo sucedido. Este les recomienda que sigan su viaje y al regreso le cuenten lo que han visto. En un monólogo posterior Herodes manifiesta su descontento, para terminar el manuscrito con el desconcierto y miedo de los sabios de su corte.

El número de los magos, en un principio indeterminado, se fijó en tres de forma estable a partir del siglo VI por razones escriturarias —San Mateo habla de tres dones—, razones simbólicas relacionadas con la Trinidad, a las que hay que sumar las edades de la vida. Según la tradición, San Eustorgo (s. IV) recibió de un rey de Constantinopla sus restos, los trasladó a Milán y, ocultos durante siglos, fueron descubiertos (1158). Barbarroja despojó (1164) a la ciudad de su tesoro, llevándolo a Colonia, en donde planeó la famosa catedral gótica para su depósito. Como las pretendidas reliquias correspondían a tres cuerpos avalaban la existencia de tres

reyes. El hallazgo de sus supuestos restos y su posterior traslado fascinó a los cristianos, lo que explica la intensificación de su culto y devoción.

Desde sus monólogos iniciales, se presentan en el texto con atributos caracterizadores. El primer rey se maravilla por el fenómeno surgido; el segundo aludirá a su experiencia: «en mios dias no vi atal» (22), mientras que el tercero menciona las escrituras, síntoma de una mayor sabiduría: «atal fazienda / fu nunquas alguandre falada e en escritura falada» (33-35), a lo que debe añadirse su firmeza profesional: «tal estrela non es in celo». Sus dudas, experiencia y conocimientos se avendrían bien con su identificación como representantes de las edades del hombre, juventud, mocedad y vejez, acorde con la tradición iconográfica y literaria de los siglos XII y XIII. Además, la aparición de la estrella provoca su sorpresa expresada con el término «maravilla», uno de los primeros testimonios del vocablo en romance; la voz podía tener dos sentidos básicos, no excluyentes: un suceso que causa admiración o asombro, y, siguiendo la acepción bíblica, un milagro. Los reyes se distinguen por sus saberes astrológicos, y para un hombre medieval, los cuerpos celestes, que dominan el mundo sublunar, escapan a la generación y a la corrupción. Hasta el Renacimiento, un cambio en el cielo debía significar un suceso desconocido, extraordinario. Así, la estrella tiene un carácter milagroso, una maravilla surgida homologa al nacimiento de un ser excepcional.

En otro sentido, también reflejado en la iconografía del ciclo, el astro desempeña un papel fundamental como guía del viaje emprendido: «Andemos tra el strela, veremos el logar» (64). Su visibilidad escenográfica redundaría en el espectáculo y facilitaría el viaje, lo que podría conseguirse con sencillas técnicas, por ejemplo con un artilugio similar al usado en el *Officium Stellae* de Limoges: «Stellam pendentem in filo, quae antecedit eos» («una estrella, que les precede, pendiente de un hilo»), no muy diferente al descrito en los *Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo*: «la estrella iba por un cordel que en la dicha sala estaba» (72). Esta hipotética estrella ambulante reforzaría la comprensión de ciertos pasajes: des-

encadena las reacciones de los personajes, al tiempo que las palabras de «quién la trae o quién la tiene» y «Tal estrela non es in celo» resultan más verosímiles y literales, dejando aparte segundas lecturas. A su vez, el paso del tiempo se relaciona con la ratificación de la señal, por lo que las pausas en los monólogos de los magos indicadas por los editores se corresponderían con la momentánea detención del astro; el transcurso del tiempo está computado con precisión (litúrgica): el encuentro de los reyes con Herodes sucede a los trece días de su aparición, el plazo que va desde el 24 de diciembre al 6 de enero, final anunciado del viaje (98-99). Por último, los hechos llegan a través de la vista, relacionada con la etimología de maravilla, con «mir-», ingrediente reiterado: «Agora primas la é veída», «non vi atal», «me lo veré», «no sé si algo é veído...». Por el contrario, los rabíes se refieren a lo escrito, sin que se contrapongan dos mundos a través de los sentidos. Quizás no la vieran, y desde una óptica cristiana, la ceguera intelectual de uno de ellos le impedía captar su sentido.

El desplazamiento de los personajes posibilita su encuentro y la concatenación de escenas, lo que confiere a la obra una estructura dinámica. Los reyes emprenden un viaje hacia un espacio final, esté completo o no el texto, que dramáticamente correspondería al lugar de llegada: «Vamos en romería aquel rey adorar / que es nacido in tierra no l' podemos fallar» (78), creando cierta expectación. Además, de acuerdo con la tradición, se propone una prueba para conocer la naturaleza divina, humana o mortal del recién nacido: «Oro, mira y acenso a él ofreçremos: / si fure rey de terra, el oro querá; / si fure omne mortal, la mira tomará; / si rey celestial, estos dos dexará, / tomará el encenso que l' pertenecerá» (68-72). Cada rey llevaría su correspondiente don, relacionado con alguna de las frases pronunciadas. Aunque el público conociera la trama, sería lógico que el enigma se resolviera en la escena.

Ahora bien, la copia no da ninguna muestra de estar inacabada, pues al final queda espacio en blanco suficiente para haber continuado, por lo que se han sugerido tres distintas hipótesis sobre su terminación, algunas complementarias: podría haberse transmiti-

do en un ejemplar defectuoso, o haberse refundido el texto, suprimiéndose el desenlace original; la obra terminaría en el momento climático de la discusión entre los rabinos; el texto podría estar completo, pero la *Representación* acabaría con una escena silenciosa en la que los magos entregaran los tres regalos al recién nacido, hombre, rey de la tierra y rey de los cielos.

El final conservado supone el momento climático dogmático, que en el Toledo de la época tendría más repercusiones por la convivencia de las tres religiones. En las últimas escenas se disputa sobre un motivo recurrente: la naturaleza de la verdad y el valor de las pruebas, ambas revalorizadas en el Renacimiento del siglo XII. Significativamente, una mujer con los ojos vendados personificaba la Sinagoga, símbolo del judaísmo y quizás de este rabí que no sabe ver, ni interpretar. Por el contrario, un correligionario se opone y adopta una actitud diferente, lo que podría equivaler a las nuevas corrientes de la época en las que la intolerancia se contrarresta con la tradición de la Concordia, mediante la que Jesucristo quita la venda a Sinagoga. Este segundo rabí admite una verdad superior: «¿Por qué non somos acordados? / ¿Por qué non dezimos vertad?» (98-99). Sea como fuere el final, el autor ha sabido desarrollar dramáticamente con técnicas en apariencia muy sencillas, propias de un artista original y sagaz, un texto más complejo de lo que aparenta, cuya creación alcanza todavía un mayor valor al no venir prefijada por ninguna tradición conocida en lengua vulgar.

EL TEATRO RELIGIOSO DEL SIGLO XV Y EL ÁMBITO CONVENTUAL FRANCISCANO

Los siguientes textos dramáticos conservados pertenecen al siglo XV, entre los que destacan los de Gómez Manrique (1412-1490). El escritor pertenecía a un clan familiar influyente política y literariamente en el mundo cortesano de la Castilla del siglo XV (hijo de Leonor de Castilla y del adelantado Pedro Manrique, hermano del conde de Paredes, don Rodrigo, el de las *Coplas* de su sobrino Jor-

ge). Según disposición testamentaria, eligió ser enterrado en el monasterio de Calabazanos, cercano a Palencia, en el que se aseguraba el rezo de una comunidad de clarisas dotada por la familia, a donde se había trasladado su madre con sus hermanas Aldonza y María en 1458. Según su *Cancionero*, escribió «*La Representación del Nascimiento de Nuestro Señor* a instancia de doña María Manrique, vicaria en el monasterio de Calabaçanos, hermana suya». Al parecer, en 1468 era abadesa por lo que la obrita podría fijarse entre 1458 y 1468. En distintas ocasiones las hermanas del poeta solicitaron escritos suyos para diversas circunstancias, de modo que la *Representación* se concibe, al menos retóricamente, como petición familiar, un texto de escaso diálogo y acción, pensado para su escenificación en el convento. Don Gómez también escribió poesía religiosa, por lo que la solicitud no lo apartaba de sus preocupaciones ni de su escritura, dada la vinculación entre teatro y poesía, como reflejan sus *Batallas de amores*. Todo ello explica que tanto la *Representación* como los *Momos* posteriores se recogieran en su *Cancionero*.

En sus 182 versos Manrique emplea pluralidad de versos y estrofas, con predominio de las coplas castellanas, una polimetría relacionada con los intervinientes, los contenidos, el cambio de escenas y el contexto; por ejemplo, los tres pastores usan un terceto menor que apunta a su condición villana, mientras que el villancico de cuna final supone una canción coral zejelesca ejecutada por las monjas, que quizás se acompañara con un baile. Se detallan las circunstancias y autoría de su creación, como sucede en las composiciones cancioneriles, y cada discurso se atribuye a su personaje y si es necesario se indica su interlocutor; incluso se subrayan sus contenidos más sobresalientes, «La oración que faze la Gloriosa», «*Magnificat*», «Canción para callar el Niño», algunos con acotaciones implícitas: «Lo que dice Josepe, sospechando de Nuestra Señora», «La que representa a la Gloriosa cuando le dieren el Niño».

El breve texto sintetiza un denso contenido que abarca desde las sospechas de José, la solicitud de ayuda de María para despejar sus dudas, su resolución por el Ángel, la adoración y el cántico de la

Virgen, el anuncio del Ángel a los pastores, su adoración del Niño, la presencia de San Gabriel, San Miguel y San Rafael, la presentación de los martirios de la Pasión entregados al Niño, según parece deducirse, por las monjas «para nuestra redención» —el cáliz, la columna y la soga, los azotes, la corona, la cruz, los clavos y la lanza—, para terminar con un villancico final cantado, alegre y familiar: «Cantemos gozosas, / ermanas graciosas, / pues somos esposas de Jesú bendito» (179-182). La obra desborda la Adoración de los pastores, al tiempo que emplea técnicas fruto de una composición meditada, entre las que sobresale una disposición que tiende a la simetría y a la contraposición; entre ellas, la de los tres pastores y los arcángeles, representantes del mundo ínfimo y de las más altas jerarquías celestes, embajadores estos de la Anunciación (Gabriel), vencedor de las huestes infernales (San Miguel), y el «capitán de esas cuadrillas» y guía (San Rafael). Aunque los pastores no emplean un lenguaje rústico, los mensajeros celestes usan registros corteses, presentes en toda la obra: soy venido «para ser tu servidor» (111), «vengo a ser tu doncel» (124). Frente al desamparo del receloso, viejo y torpe José, inactivo tras el comienzo, destaca la adoración pastoril y la protección arcangélica. Del mismo modo, se desarrolla un sutil hilo conductor entre la sospecha de adulterio y la exaltación conventual gozosa de la Redención del final. Desde el título, el eje estructural gira en torno al nacimiento del Niño, en cuya escenificación ocuparía el lugar central, mientras que María tiene un coprotagonismo dramático, frente a José, recreado sobre la tradición profana del viejo celoso casado con una joven. Los rasgos cómicos del episodio acentúan la divinidad del Niño, mientras que la futura salvación —cuyas consecuencias más dramáticas sufre su madre— atañe también a las monjas, «esposas» de Jesús, colofón actualizado y adecuado para un convento femenino.

Abundan referencias bíblicas alusivas a episodios de la Historia de la Salvación, excepto al Juicio Final, desde la caída de Lucifer, la del hombre, la cautividad en Egipto, diferentes profecías sobre Jesús, la Anunciación, etc. Usadas muchas de ellas en la liturgia, podían ser fácilmente reconocibles, y en su conjunto destaca una par-

te del *Magnificat* de María (Lucas, 1, 46). La interesada recuerda las circunstancias de su creación, interpretándose a sí misma: «Bien podré decir aquí / aquel salmo glorioso / que dixe, fijo precioso / cuando yo le concebí» (33-36). Tampoco faltan las paradojas, los contrastes, las anticipaciones y las gradaciones; por ejemplo, la Virgen adora al Niño, «fijo e padre» (29), «a quien sin dolor parí, / porque quesiste de mí / fazer de sierva tu madre», siendo «después de madre, doncella» (107). Desde el principio vaticina el cambio de su alegría por el dolor, motivo recurrente; por la muerte de su Hijo padecerá «innumerables dolores» (48), del mismo modo que los pastores revelan su carácter salvador (83), «concebido por tu madre / con amor e con espanto» (90-91).

El Nacimiento se proyecta sobre la Crucifixión, proceso que culmina con la entrega de los instrumentos de la Pasión, un momo alegórico en el que otorgan regalos al recién nacido. Esta relación entre Nacimiento y Muerte, central en el cristianismo, estaba bien arraigada en la tradición literaria e iconográfica; para el hombre medieval los sucesos del Antiguo Testamento anticipaban de forma imperfecta su cumplimiento posterior. Todo se acentúa en Gómez Manrique gracias a la herencia intelectual, emocional y contemplativa franciscana, acorde con el convento. En este sentido, debe recordarse la costumbre de celebrar el Nacimiento, iniciada por Francisco de Asís, que en el ámbito renovador y reformista de algunos de sus conventos del siglo XV se traducía en un predominio de los sentidos sobre el espectáculo. Como ha recordado Cátedra, se propiciaba la meditación gracias a las imágenes mentales de la contemplación. Así se entiende mejor la sucesión y yuxtaposición de escenas, la escasez de diálogo y de acción, en beneficio de unos cuadros escénicos y de unos motivos recurrentes que favorecen su intelección emotiva y dogmática y su fijación memorística.

Las *Lamentaciones fechas para Semana Santa* de Gómez Manrique debemos interpretarlas en similares claves: la nula acción y el escasísimo diálogo se contrarrestan con tres escenas yuxtapuestas, de gran intensidad lírica y emotiva, protagonizadas por María y San Juan, y un testigo mudo, María Magdalena, se supone que al

pie de la Cruz. Las dos primeras escenas recrean los planctos de los personajes, mientras que la tercera se articula en torno a la pregunta de la Virgen a Juan sobre la muerte de Jesús. Su desarrollo queda supeditado a la explosión sentimental, al margen de un posible y en apariencia contradictorio hilo dramático. De nuevo, en los versos resuenan numerosos ecos bíblicos, incluso litúrgicos, como en el planto de la Virgen, una de cuyas partes parafrasea el quinto responsorio de los maitines de Sábado Santo, según recuerda Pelliteró. El texto se entronca con la tradición lírica latina del *Planctus Mariae*, que recoge el lamento por el fallecimiento de algún personaje, de gran arraigo, y su intensidad emotiva se plasma en muy variados niveles. Así, los 115 versos tienen como base dos redondillas que acompañan un breve estribillo, «¡Ay dolor!», reiterado en la composición, excepto en las dos últimas estrofas. Desde el plano retórico abundan los procedimientos patéticos, como las interrogaciones retóricas y las exclamaciones, cuya intensidad se acrecienta por la petición de que los oyentes compartan el intenso dolor: «acorredme con gemidos / si con llantos no podéis» (23-24); «llorad comigo casadas, llorad comigo doncellas», «Con dolorosos clamores / demos grandes alaridos». Desde el plano semántico, predominan múltiples variantes del dolor y de su expresión externa con sus intensificadores, «gran desventura» (6), «dolor extremado», «soy de las afligidas / la más triste y más aflicta» (15). Todo se acompaña por la situación dolorosa acrecentada por la relación familiar con el muerto, por su tipo de fallecimiento —«de muy cruda muerte muerto» (115)—, y por los recuerdos de sucesos previos intensamente halagüeños, como la Anunciación o el sueño de Juan en el regazo de su primo; en definitiva, las escenas tratan de que los receptores se compadezcan de los personajes y compartan su dolor.

También el denominado *Auto de la huida a Egipto*, copiado junto a otros textos religiosos, responde a un ámbito conventual franciscano, creado en fechas próximas a la producción teatral de Gómez Manrique, o un poco posteriores, en la segunda mitad del siglo XV. Fue escrito para el convento de clarisas de Santa María de la Bretonera (Burgos), restaurado en 1446 por los condes de Haro,

Pedro de Velasco y Beatriz Manrique, hermana de Gómez Manrique, a quien en un principio se atribuyó la obra. Pese a que puedan señalarse técnicas y unos contextos similares, se ha desechado su autoría por sus notorias diferencias estilísticas. En función de su contenido, es posible que se representara el día de los Inocentes. Desarrolla el tema de la huida de la Sagrada Familia desde Judea a Egipto ante la amenaza de Herodes, de acuerdo con los relatos evangélicos, con la particularidad de que la infancia de Jesús es proclive a la adición de ingredientes legendarios, como la adoración de tigres y leones (*Evangelio del Pseudo-Mateo*), complementado con un breve episodio del encuentro con los tres ladrones quienes, tras robarles, se arrepienten, proveniente del *Evangelio árabe de la infancia*. El episodio refleja la capacidad de perdón y anticipa la Pasión, pues el más joven será el salvado por Jesucristo en la Cruz, a cuya redención se alude incluso por el viejo José, tratado de forma diferente a la de la *Representación* manriqueña: «nuestra redención / con nosotros la traemos» (59-60). A este primer núcleo se yuxtapone otro paralelo protagonizado por el Bautista, apartado de Judea «hasta que a ella vuelva Dios» (118). Este segundo foco, procedente de San Mateo, se amplifica con un personaje novedoso, el Peregrino, que viene de Egipto y a quien Juan hace retornar para que adore a la Sagrada Familia. A su regreso, acompañará a Juan para dedicarse a una vida ascética y eremítica. La obra culmina con la orden del Angel de que regrese la Sagrada Familia, vuelta con la que finalizaría.

Se reiteran los desplazamientos entre Egipto y Judea: el de la Virgen, San José y el Niño, el de San Juan a la montaña, y el de ida y vuelta del Peregrino, presentado tras haber ya realizado un primer viaje. Para reflejar este dinamismo externo serían suficientes tres diferentes espacios, en un escenario múltiple: el de Judea, con las casas de la Sagrada Familia y la de Juan, el de Egipto, la fiera montaña en la que permanece Juan, situada entre Judea y Egipto, más el lugar del asalto de los ladrones que podría estar próximo al anterior. El Peregrino sirve de nexo de unión entre la Sagrada Familia, de quien cuenta detalles de su vida, y San Juan. Este se re-

crea como prototipo de la renuncia al mundo, vestido con pieles de camello, sin calzado, con una vida espiritual plena pese a alimentarse solo de hierbas (256-257). Las palabras del Bautista al Peregrino le sirven de revelación, «haz cuenta que me as salvado» (209), así como su ejemplo; el conocimiento de Dios le ha cambiado, por lo que permanecerá con él: «Quedemos en la espesura / esperando su venida» (323-324), haciendo una vida frugal desde el punto de vista material, pero muy rica espiritualmente: «después que topé contigo / solo en Dios fallo favores». Si a esto unimos ciertos detalles humanos, como las labores de María que se gana el sustento hilando y cosiendo (185), riéndose con el Niño en sus faldas (289-90), nos encontramos ante unas claves franciscanas, íntimas, emotivas y exaltadoras de la vida frugal y retirada, conventual.

También su autor tiende a los contrastes y paralelismos simétricos, notorios en su comienzo y final, a modo de estructura circular, más compleja dramáticamente que las anteriores pero de menor calidad literaria. En sus 384 versos predomina la copla castellana, del mismo modo que un esquema cantado zejelesco y variable que acompaña y subraya en cinco ocasiones los desplazamientos de los personajes. Entre todos, destaca la llegada del Peregrino al encuentro con San Juan, una versión a lo divino de una canción popular: «Romerico, tú que vienes / de do mi señora está, / las nuevas d'ella me da», convertida ahora en «Romerico, tú que vienes /do el rey de la gloria está, / las nuevas d'el me da».

Finalmente, el singular y breve *Cancionero musical de Astudillo* (Palencia), siglo XV, denominado así por su editor, Pedro Cátedra, debe proyectarse sobre los monasterios femeninos de monjas clarisas; sus trasfondos histórico-culturales resultan similares a los de las obras dramáticas anteriores, a las que podría añadirse algún otro texto, por ejemplo de Alvarez Gato. Para la comprensión de su complejo sistema literario deben tenerse en cuenta la lectura, la escritura, la liturgia y el uso de poesía religiosa en lengua vulgar, sin olvidar el juego dramático con finalidad religiosa, oracional o contemplativa, un conjunto de actividades diferentes que convergen y no conviene separar. Entre los 563 versos se encuentran in-

equívocos testimonios teatrales relacionados con el *Officium pastorum*, como el «¡Bien vengades, los pastores, / é, bien vengades!», que debe relacionarse con la mención de Fernández Vallejo (h. 1765) a un *Officium Pastorum* celebrado en su tiempo, de idéntico comienzo. Sin duda remontan a algún texto medieval perdido, lo que implica que una documentación tardía puede arrojar nuevas luces sobre costumbres del pasado preservadas en la catedral de Toledo, ciudad e institución que, sin duda, revitalizaron el teatro del siglo XV.

De este entorno toledano conocemos numerosos testimonios de representaciones realizadas en la época, más algún texto literario novedoso, lo que ha reavivado viejos debates. En 1425 se celebraban las «Marías de la Pasión», mientras que el *Corbacho* (1438) indica que «representación fazen de la Pasión al Carmen» (185). Su autor, el Arcipreste de Talavera, estuvo encargado por la catedral toledana de autos escenificados y otros festejos teatrales hacia los años cincuenta, a los que quizás diera nuevos impulsos gracias a su conocimiento de prácticas habituales en la Corona de Aragón. Desde 1445 tenemos noticias de «juegos» celebrados para el Corpus, intensificados a finales de siglo, pues entre 1493-1510 Torroja y Rivas han documentado la representación de 33 autos diferentes, de los que no se conservan los textos. Del mismo modo hubo actividades escénicas durante las fiestas más solemnes, en especial la Presentación, Semana Santa, Asunción y Navidad.

La actividad de Alonso del Campo se sitúa en este contexto; estuvo encargado desde 1481 hasta su muerte en 1499 de las representaciones del Corpus y fue receptor de cuentas de la capilla catedralicia de San Blas. En las hojas en blanco del libro que recogía sus anotaciones contables de los años 1485-1486, copió una copla de un posible *Auto de los santos padres* sobre la bajada de Cristo al limbo, un esquema para un *Auto del emperador* o de *San Silvestre*, sobre la curación de Constantino, y el llamado *Auto de la Pasión*, del que se han restaurado 599 versos. El texto no está totalmente terminado, pero su contenido no abarcaría muchas más escenas, mientras que lo conservado resulta excepcional por su extensión en

relación con los otros textos castellanos conocidos. Su contenido versa sobre los últimos acontecimientos de la vida de Cristo, su oración en el Huerto de los Olivos, durante la que un ángel le enseña los tormentos de la pasión, el beso de Judas, las negaciones de San Pedro, más su posterior planto, al que se suma el de San Juan, en los que resuena el estribillo «¡Ay, dolor!» tras cada una de sus estrofas. Posteriormente, el Evangelista comunica el prendimiento de su Hijo a la Virgen, quien se lamenta con un emotivo *Planctus*.

La obra se basa en los relatos evangélicos, más detalles del apócrifo *Evangelio de Nicodemo* y la adaptación o copia textual de versos de la *Passión Trobada* y de las *Siete Angustias*, ambas de Diego de San Pedro, que abarcan el 23,50 por 100 del total. La *Pasión* sampedrina (1470), una de las obras más difundidas de la literatura española, fue pensada para su lectura en público; fue representada en Lesaca (Navarra) el Jueves Santo de 1566, buena prueba de su dramaticidad y confluencia genérica y temática entre poesía destinada a la meditación, teatro y sermón. A su vez, las anomalías textuales, métricas y lingüísticas del *Auto de la Pasión* se explicarían de forma más coherente si pensamos con Alberto Blecua que su autor entretejió también otros textos anteriores pasionales, creados en sus primitivos estratos durante el siglo XIII o comienzos del XIV.

En el texto restaurado, el autor refiere los sucesos más cruentos de forma indirecta, primero con las «insignias» de la Pasión mostradas por el Ángel durante la oración en el huerto, después a través de los lamentos de San Pedro y de San Juan, y la información última de San Juan a María. En otros casos, se escenifica una acción luego reiterada, señal de su importancia, la traición de Judas y la negación de Pedro, a lo que debe añadirse el *crescendo* de la intensidad de los lamentos, culminados con el de María. En su conjunto se detectan resultados discordantes, causados por el proceso y sus diferentes estratos compositivos: su tendencia a la unidad coexiste con ciertas contradicciones. Las variadas formas métricas se relacionan con sus diversas poéticas, desde la copla real común en el siglo XV, a veces en combinación con la cuarteta, que también puede usarse sola con anómalos versos anisosilábicos, más otras estro-

fas inusuales en su tiempo, arcaizantes, como los pareados. Dada la heterogeneidad y las escasas indicaciones de los movimientos de los personajes, resulta difícil trazar su escenografía, sobre la que se han propuesto diferentes posibilidades: desde las más sencillas de tres espacios, el Huerto de los Olivos, la casa de Annás y la Cruz, hasta la posibilidad de que se utilizaran los carros procesionales.

EL TEATRO PROFANO, ESPECTÁCULOS CORTESANOS Y CALLEJEROS

La casi absoluta falta de incidencia de los modelos teóricos en las prácticas teatrales, la inexistencia de unos espacios predeterminados, la ausencia de unas obras que se impusieran como paradigmas y la permeabilidad de los géneros medievales propició que en su desarrollo se produjeran múltiples deslizamientos e interferencias entre temáticas y espacios, lo que afectó a su recepción. Del mismo modo que en el ámbito eclesiástico se realizaban prácticas teatrales profanas, muchas arraigadas en la cultura popular, también la corte y las calles acogían espectáculos teatrales religiosos, ampliándose su interrelación; se potenciaba así la desacralización de las representaciones, proceso parafelo al empleo de unos mismos procedimientos y utillajes «escenográficos», a veces compartidos. Según la *Crónica del condestable Miguel Lucas de Iranzo*, el citado noble hacía representar en Navidad dos espectáculos, originariamente litúrgicos, en los que él mismo actuaba: un *Officium pastorum* y un *Ordo Stellae*, sustituyendo las naves del templo por las salas del palacio y los clérigos por nobles y pajes cortesanos (→ 7). Del mismo modo, en todos los ámbitos llegaban a intervenir incipientes profesionales del espectáculo, a los que se debía pagar por su trabajo, desde actores hasta especialistas en el manejo de artilugios técnicos, en general cada vez más complicados. Dejando aparte estas estrechas interrelaciones, desde una perspectiva temática y textual el teatro profano adquiere cada vez más importancia, al igual que prolifera la «poesía teatral», influida por el ámbito cancioneril, y un

teatro escolar «humanístico», sin olvidarnos de un teatro profano popular, del que casi no sabemos nada. En la segunda mitad del siglo XV se detectan varias tendencias del teatro profano cortesano: la político-humanística de la *Égloga* de Francisco de Madrid, autos de amores cancioneriles y obras próximas al debate, como el *Diálogo* de Cota o el anónimo que de él deriva.

El Viejo, el Amor y la mujer Hermosa, en adelante *El Viejo*, por lo general precedido del término *Diálogo*, se ha transmitido a través de un único testimonio copiado a finales del siglo XV o principios del XVI, conservado en un códice miscelánco, hoy en la Biblioteca Nacional de Nápoles, con otros textos latinos, italianos y españoles, en prosa y verso. Un epígrafe latino añadido indica los intervinientes, *Interlocutores: Senex et Amor Mulierque pulcra forma*, de una obra compuesta hacia las dos últimas décadas del siglo XV, después de las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique y antes de *La Celestina*. Para su creación el autor partió, transformó y amplificó *El diálogo entre el Amor y el Viejo*, el texto más conocido del judío converso Rodrigo de Cota, datado entre 1465 y 1485.

Sin detallar las coincidencias y divergencias entre ambos, la estructura de *El Viejo* actualiza el viejo tópico del amor entre un anciano y una mujer hermosa, por lo general joven, bien conocido en la literatura de su tiempo. El Arcipreste de Talavera señala de forma expresiva que «para moça moço gracioso, e que rebiente el viejo enojoso» (*Corbacho*, 225), considerando como matrimonio reprobado «cuando el viejo casa o ama a la moça» (226). Años después, Hernando de Ludueña, maestresala de Isabel la Católica, en su *Doctrinal de gentileza* indica: «y el que llega a los cincuenta, / cincuenta e cinco o sesenta, / con mañas de enamorado, / cuánto deve ser culpado / no tiene cuento ni cuenta». En dialéctica interrelación, el lugar común se asociaba a burlas y rituales arraigados en la sociedad tradicional, las cencerradas (el *charivari* francés). Con independencia de su sentido moral y religioso, estas burlas festivas ridiculizaban los matrimonios entre viudos, ya lo fueran uno o ambos contrayentes, y los realizados entre personas de desigual edad. De esta manera, el eje estructural de *El Viejo* se asociaba a ritos car-

navalescos, satíricos y bufonescos, pero también reguladores de la sociedad. En este contexto, el proceso de estos amores acentúa los registros paródicos y satíricos, perceptibles ya en el físico del protagonista. Para que alcance sus objetivos, Amor le propone que componga su «cabello y gesto» y adorne sus vestiduras, pues «aunque joventud no torna / plaze el viejo bien dispuesto» (519-520). La engañosa recomendación será cruelmente refutada: sus palabras cortesanas dirigidas a la Hermosa —«¡O divinal hermosura, / ante quien el mundo es feo!»— resultan risibles por inadecuadas y contrastan con las réplicas de la mujer: «¡O años mal empleados, / o vegez mal conoscida! ... Vive en seso, viejo en días que t'espera el cementerio» (591-597).

La estructura cíclica de la obra comienza con un monólogo del *Senex* sobre el menosprecio del mundo, para finalizar con otro soliloquio en el que reconoce que ha sido engañado por el Amor: su actitud ha obtenido su merecido y recomienda a los espectadores que escarmienten en cabeza ajena (686). Este contenido, desarrollado en coplas reales de dos quintillas, termina con un villancico zejelesco, habitual en el teatro de finales del siglo XV, encauzado contra la falsa esperanza que proporciona el engañoso Amor, colofón escéptico que amplifica el *comptentu mundi* inicial. Dicha actitud se ha relacionado con la supuesta condición conversa de su anónimo autor, lo que reforzaría unos eslabones que conducirían desde Cota al texto que nos ocupa y a *La Celestina*; con esta concuerda en refranes, tópicos comunes, pero también en expresiones cuya coincidencia difícilmente puede obedecer a la casualidad, presentes en la *Comedia* de Rojas, pero no en el Auto I ni en las adiciones posteriores; en cualquier caso, la sátira tiene un alcance social y literario, pero no religioso.

En la obra, pensada para su representación, debaten sus tres personajes alegóricos, de los que nunca intervienen más de dos a la vez. La «contienda» establecida entre ellos sobrepasa el esquema de las disputas medievales, en un doble proceso de extensión desigual: la victoria del engañoso Amor sobre el incauto y receloso Viejo y el rechazo de la Hermosa. El desarrollo de la confronta-

ción, sin verse constreñido por el verso, se concreta en términos visuales, representados por la puerta que aisla al Viejo del exterior, y por un doble y opuesto acercamiento físico entre el Amor y el Viejo y entre este y la Hermosa. El Amor debe vencer la resistencia del *Senex* con el fin de acceder a su casa atravesando la puerta, protectora de su intimidad. Para ello, el Amor emplea términos corteses, en una primera aproximación en la que todavía se fijan las distancias: «porque conozco quién eres, / salúdame desde lexos». En el siguiente proceso, gracias a su retórica, el Amor se apodera del Viejo: «Pon la mano do dexiste, / toma posesión entera / d'esta casa que elegiste» (496-498). Una vez que le ha rejuvenecido su fantasía y lo ha instruido, lo deja solo ante la joven, personaje novedoso inexistente en Cota.

Siguiendo las directrices recibidas, el Viejo trata de persuadir a la mujer del valor de su servicio, con inadecuado lenguaje por su edad, acercamiento que termina en risible fracaso, material y espiritual: «¡Ah! ¿No sabes que soy tuyo? / Mío no, mas de la tierra» (636-637); «¡No toques, viejo, mis paños!» (641). Entre burlas y críticas, el proceso abstracto se encarna en un escenario, en el que desempeñan valores relevantes la puerta, el cuerpo y varios objetos de los personajes, desde el cayado al atuendo; todo se ambienta en un espacio representable en el que la choza derruida del Viejo de Cota, junto a la vivienda del Placer, se ha transformado en una casa. El desencantado Viejo vuelve a ser engañado por un Amor que acrecienta los fraudes, en una visión escéptica ofrecida como lección, entremezclada de comicidad, un *humus* similar sobre el que se generó la continuación de *La Celestina*. La descendencia del *Diálogo* no termina aquí. Francisco Ayala, amigo de las bromas cervantinas, escribió una reelaboración, titulada «Diálogo entre el amor y un viejo», que remitió a Camilo José Cela para su publicación en *Papeles de Son Armadans* (1967), que luego formó parte del *Jardín de las delicias*. En la irónica nota que acompañaba el envío daba las claves de lectura: «Querido Cela: Ahí te envío esa quisicosa para *Papeles*. Aquellos lectores que nada sepan de Rodrigo Cota —casi todos, supongo— detectarán en seguida muy sagazmente el

carácter autobiográfico de mi *Diálogo*. Los que tengan noticia del ropavejero comprobarán, en cambio, con la natural satisfacción, que se trata de un plagio indecente» (*Obras narrativas completas*, Aguilar, México, 1969, p. 1.297).

Hacia mediados de 1495, Francisco de Madrid, secretario real, escribió una obrita de ocasión quizás representada en Madrid ante los embajadores italianos; en ella justificaba la decisión del rey Fernando el Católico de ofrecer al papa Alejandro VI su maquinaria guerrera, ejército, combatientes y necesidades materiales, para defenderle tanto a él como a la Iglesia (la Burra), de los ataques de Peligro (Carlos de Francia). Como aclara su epígrafe preliminar «se introduzen tres pastores: uno llamado Evandro, que publica e introduce la Paz; otro llamado Peligro, que representa la persona del rey de Francia Carlos que quiere perturbar la paz que Evandro publica; otro llamado Fortunado, cuya persona representa el rey don Fernando llamado el Cathólico, que también quiere romper la guerra con el rey de Francia llamado Peligro. Y razonan muchas cosas, y en fin de la obra va una canción». Este final, en el que participaban los espectadores, prolongaba un texto que se había deslizado de lo bucólico a lo religioso, pasando por lo político. Bajo el molde de coplas de arte mayor, sus 492 versos finalizaban en canto colectivo con el *miserere* de la única y última copla real.

Tras la alegoría de una égloga pastoril, su autor justificaba la defensa del papa frente al rey galo, justificación ideológica de mayores resonancias en una Castilla por lo general profrancesa. La decisión se presentaba como necesaria para alcanzar un bien superior, en unos tiempos alterados por Carlos. Los escasos personajes, recurso también habitual de la égloga virgiliana, detrás de un ropaje pastoril traslucían en sus propios nombres su caracterización: Evandro venía prefigurado por su homónimo de la *Eneida* — quien partidario de la paz ayudaba a Eneas contra Turno—, dirigía los razonamientos y facilitaba la información de Peligro y Fortunado. Además, los personajes contraponían sus rasgos morales, conductas y edades, en ideológicas oposiciones. Evandro, viejo de barba blanca, representa la voz autorial, experimentada y sabia, dirigida a los

pastores y al público, mientras que Carlos encarna los ímpetus soberbios y ambiciones juveniles, a veces teñidas de tintes cómicos, frente a la discreción y prudencia de un maduro Fortunado. La obra hundía sus raíces en una encrucijada de tradiciones en las que sobresalía la influencia virgiliana, sobre todo la égloga y sus derivaciones romances, en especial las *Coplas de Mingo Revulgo* y Juan del Encina; los pastores de Juan de Madrid se expresaban con moderados términos sayagueses, el lenguaje convencional pastoril, encauzados en un metro solemne más adecuado para los reyes, en una época de experimentos y rupturas. La acción discurría con gestos, vestuario, interlocutores, etc., esbozados en breves acotaciones, «Aquí se despide Peligro de Evandro y Evandro habla a los Pastores», y en los discursos: «y si quieres / tocarme la mano, que bien me conoces, / espera —¿dó huyes?» (74-65); «Y todos nosotros, con las manos juntas, / rodillas por suelo, digamos "Amén". / Vosotros cantando rogadle también» (480-483).

Pero no todas las propuestas dramáticas resultan tan diáfanas ideológicamente; la *Égloga de Juan Molinero e Iñigo Sitio sobre el molino de Vascalón* contiene también directrices políticas y alegóricas, con la diferencia de que ignoramos sus alusiones y referencias del contexto. El rústico Iñigo Sitio, que usa un lenguaje acorde con su posición, acude al molino cuyo encargado promete desterrar las malas costumbres previas. En ese espacio tradicional, recurrente lugar de latrocinio en el folclore, se anuncia la renovación de las conductas, en consonancia con el trasfondo iniciático del molino, pautas inusuales en las letras de la época, en un ambiente bajo que propiciaba la filtración de ingredientes populares.

La poesía cancioneril no religiosa ni política también era susceptible de conformarse de modo dramático o paradramático. En ciertos casos, el género recreaba circunstancias favorables para su desarrollo teatral, empleaba variadas formas dialogadas, podía vivificarlas con imágenes que propiciaban su retención o con descripciones realizadas como si estuvieran sucediendo; el empleo de la música y la lectura en voz alta favorecían el uso de técnicas dramáticas, algunas sermonarias, sin olvidar la tendencia a la especta-

cularización de la vida. En los últimos tiempos, con buenas razones, los críticos han señalado poemas cancioneriles susceptibles de ser interpretados en estas claves, escritos por los más diversos autores, desde Sánchez de Calavera a Cartagena, o el Comendador Escrivá, en cuya *Quexa ante el dios de Amor* usa la prosa y el verso. Predomina el tema amoroso, en el que destacan las *Coplas de Puerto Carrero* recogidas en el *Cancionero general* de 1511, de Luis Fernández Puertocarrero (Portocarrero), quizás el VII Señor de Palma del Río (1450-1503), poeta sevillano y capitán de los Reyes Católicos. Sus 702 versos de arte menor combinan los diálogos de réplicas cortas con la retórica cortesana, plena de tópicos, parlamentos en los que se degradan los prototipos del amante convencional y la cruel dama. Poco a poco se desvela el doble juego entre apariencia y realidad, lenguaje formal y deseos, mostrando las auténticas realidades. El varón avanza en su acercamiento amoroso, pasando de expresar su sufrimiento a solicitar remedio de sus males («¡De apenado os atrevéis!», 229), interrumpido por la mujer («Estad, noramala, quedo», 280). La cruel e ingeniosa dama se ríe de la lógica y del lenguaje usado —«¿Mas de veras dezís algo?» (416)—, trata de desenmascarar las intenciones de su «enamorado» («¿Vuestra muger está buena?», 632), o se aprovecha del servicio amoroso, transformado en una merienda. Desconocemos si esta obrita cómica, y escéptica, se escenificó, pero importa más su virtualidad representable que el hecho en sí mismo, en unos subgéneros difíciles de juzgar bien desde una óptica actual, o al menos solo con parámetros modernos.

ENTREMESES Y MOMOS COMO ESPECTÁCULOS PARATEATRALES

La propaganda literaria, los continuados festejos combinados con los modelos y jerarquías, favorecieron la interacción entre ámbitos cortesanos, eclesiásticos y urbanos. En el conjunto de celebraciones de la jornada, durante la noche la sala del palacio se transfor-

maba en espacio festivo en donde se celebraba el banquete, inicialmente amenizado con danzas y músicas, al que después se incorporaron otras diversiones, acompañadas de una escenografía cada vez más compleja y espectacular, los *entremeses* y los *momos*, enmarcados en un mismo ritual. De nuevo los términos no son muy precisos, pues *entremeses* y *momos* acaban siendo sinónimos en ciertas acepciones, aunque sus orígenes sean distintos. El primero, seguramente tomado del catalán (*entre-mets*, entre platos), voz habitual desde el siglo XIV, aludiría a una diversión con la que se aliviaba la espera entre plato y plato en los grandes banquetes. La moda se documenta desde finales del siglo XIV en la Corona de Aragón, a donde llega por influjo italiano, difundiéndose durante el siglo XV en la corte castellana. Allí el término se incorpora por vez primera a través de Villena hacia 1421, aunque no siempre conocemos cómo sería. A mediados de siglo se vincula a lo caballeresco, mientras que para 1487, en los libros de fábrica que apuntan las representaciones zaragozanas de la Navidad celebradas en La Seo, se equipara a las representaciones navideñas: se estipula el pago por deshacer los cadalsos «del entremés de los pastores para la fiesta de los Inocentes».

La coronación de los reyes de Aragón deja traslucir la evolución y complejidad de sus ceremonias festivas. En 1328 se celebró la de Alfonso IV y, como narra en su *Crónica* Ramón Muntaner, entre plato y plato el infante don Pedro, «con dos nobles cogidos de la mano», cantó «una danza nueva que él había compuesto y todos los que traían manjares le respondían» (trad. J. F. Vidal Jové, Alianza, Madrid, 1970, pp. 626 y ss.). Finalizado el banquete, un juglar interpretó ante el rey un serventesio nuevo, también de don Pedro, al que siguieron más canciones. En las últimas décadas del siglo se mencionan ya los entremeses en la coronación de la reina Sibila, cuarta esposa de Pedro IV (1381), pero en el banquete de la ceremonia de Martín I (1399) se fijan nuevos modelos. Como detalla Jerónimo de Blancas, en sus *Coronaciones de los Serenísimos Reyes de Aragón* obra escrita en 1583, pero basada en crónicas anteriores, en la techumbre del palacio de la Aljafería se había preparado

> un grande espectáculo a la manera de cielo estrellado que tenia diversas gradas y en ellas avía diversos bultos de santos con palmas en las manos, y en lo alto estaba pintado Dios Padre en medio de gran muchedumbre de serafines y óiense voces muy buenos que con diversos instrumentos música cantavan muchos villancicos y canciones en honra y alabanza de aquella fiesta.
> (Ed. de 1641, facsímil, El Justicia de Aragón, Zaragoza, 2006, p. 75.)

Una compleja tramoya facilita el descenso de un ángel de la nube cantando, pero el artilugio también se incorpora al banquete, pues bajan del cielo unas jarras doradas que permiten lavarse las manos a los asistentes, para después reaparecer el ángel esta vez con unas fuentes de fruta. El servicio «entre-platos» se ameniza por la aparición de tres simbólicos animales: un águila artificial, «una grande culebra hecha muy al vivo ... que echava por la boca grandes llamas de fuego, y a la redonda venían muchos hombres armados de todas piezas, dando grandes vozes y gritos como que la querían matar» y, por último, una gran leona, de cuyo interior van saliendo animales vivos (liebres, conejos, perdices, etc.) «que regozijaron mucho la fiesta». Los mismos hombres que habían simulado matar la culebra combatieron también contra la leona, hasta que de sus entrañas surgió «un niño muy hermoso vestido de armas reales, con una corona en la cabeça, y una espada desnuda en la mano en señal de esta victoria y començó a cantar muy suavemente». Los festejos prestigian el acto, espantan, divierten a los espectadores y transmiten una ideología mediante la que se refuerza el contenido religioso y simbólico de unos reyes humanos avalados por el Cielo.

La investidura de Fernando de Antequera, descrita por Alvar García de Santa María (→ 57) y retomada en el siglo XVI por los cronistas del reino, Jerónimo Zurita y Jerónimo de Blancas, celebrada en el mismo palacio de la Aljafería (1414), refleja los cambios en los fastos. El futuro rey solicitó al Concejo de Valencia el préstamo de los arreos del Corpus para su uso y desde este momento Valencia y Barcelona incorporarán los entremeses de la proce-

sión religiosa a los distintos actos conmemorativos de la monarquía. La coronación fue el espectáculo de «mayor pompa y solemnidad que se vio jamás en estos reinos», según Zurita.

Se inicia ya en las calles con el recorrido desde la catedral al palacio, y en su desplazamiento la comitiva se encuentra con «rocas» que representan fingidos castillos, desde donde salía gente combatiendo «a semejanza de cómo tomó Balaguer», en donde se refugió el conde de Urgel, uno de los pretendientes a la monarquía; en otra figura el rey como un niño en medio de cuatro doncellas representativas de las virtudes (Justicia, Verdad, Paz y Misericordia) y con cuatro doncellas a sus pies, símbolo de los cuatro aspirantes al trono. En el banquete celebrado en la Aljafería se desarrolló un espectáculo alegórico, con utilización de maquinaria compleja y aérea, cuyas líneas argumentales se han atribuido a Villena. Sin entrar en todos sus detalles, entre plato y plato se recuerdan de nuevo sucesos históricos, como la obligación del rey de restituir al Papa Luna, Benedicto XIII, en su sede de Roma, recreándose elementos simbólicos, con la aparición de un castillo sobre un carro con una jarra giratoria con lirios; finalmente, la entrada de un grifo y unos moros da paso a una lucha entre los poderes regios (un águila y de nuevo un niño con corona y espada, que salía de la jarra) y los elementos del mal, encarnados por un dragón y los moros que atacan el castillo, alusivos al monarca elegido. En 1403 Fernando había fundado la Orden caballeresca de la Jarra y el Grifo, que tenía como símbolos el jarro con azucenas, de resonancias asuncionistas, y el grifo, identificado con la lucha contra el infiel. Añádase que en 1410 el futuro soberano, entonces infante castellano, había conquistado Antequera a los moros, como trató de recordar por todos los medios. La coronación adquiría gran complejidad escenográfica, apoyada por artilugios usados en ceremonias eclesiásticas, un bien trabado hilo argumental sobre el poder real, al tiempo que trataba de legitimar, fuera de sus orígenes, a la nueva monarquía.

En conexión con estos desarrollos, el entremés designó también el carro sobre ruedas utilizado para llevar a los participantes en un entretenimiento, a veces en forma de barco, castillo, etc.,

desde donde personas enmascaradas (*momos*) podían iniciar un parlamento, seguido de música y danza. En las crónicas castellanas abundan desde mediados del siglo XV alusiones a los momos, pero muchas veces se trata de breves menciones («llegó la hora de momear» o «fueron fechos momos»), colofón de una larga jornada de festejos conmemorativos de un cumpleaños o un bautizo. Es difícil saber en qué consistirían, pero al parecer se trataba de una ceremonia lujosa en la que se jugaba con el disfraz, la máscara y un cierto tipo de bailes, en la que se integraban todos los asistentes; así podríamos interpretar la escena cortés del *Tratado de amores de Arnalte y Lucenda* de Diego de San Pedro, en el que en una fiesta, presidida por los reyes, los protagonistas participan y asisten a justas, momos y bailes.

> E como la hora del momear llegada fuese, y salidos los momos a la sala, cada uno con la dama que servía començó a danzar (pp. 113-114).

Arnalte aprovecha la ocasión para enseñarle a su amada unas letras que llevaba bordadas en el manto («Este, triste más que hombre / que muere porque no muere, / bivirá cuando biviere / sin su nombre») y para entregarle una carta, pero nada más se nos dice de los momos. Con más detalle conocemos los celebrados en 1461 en el palacio jienense del condestable don Miguel Lucas de Iranzo, descritos en los *Hechos del condestable Miguel Lucas de Iranzo* (→ 59). Con motivo de sus bodas (1461) se sucedieron los festejos que incluyeron torneos, juegos de cañas, corridas de toros, un «paso honroso», un juego nocturno de correr la sortija, etc. Después de la cena, una vez que se había retirado la condesa

> en el paso de una desabitada selva, una muy fiera y fea serpienta los avía tragado [a unos pajecillos], e que pidían subsidio para dende salir. A la puerta de una cámara ... enfrente do estava la señora condesa, asomó la cabeça de la dicha serpienta, muy grande, fecha de madera pintada; e por su arteficio lançó por la boca uno a uno los dichos niños, echando grandes llamas de fuego. Y así mismo los pajes,

como traían las faldas e mangas e capirotes llenas de agua ardiente, salieron ardiendo, que parecía que verdaderamente se quemavan en llamas (pp. 50-51).

Pese a la distancia temporal y espacial coinciden también estos momos con los entremeses celebrados en la Aljafería en recurrir a la imaginería animal, de origen popular pero ya asimilada en los espectáculos del Corpus, de modo que las mismas «tarascas» podían usarse para una y otra ocasión. Además, las actividades de la Corona castellana se deducen de los libros de cuentas, que a veces reflejan los gastos generados por estas prácticas lúdicas. Las cifras y los conceptos anotados por Gonzalo de Baeza, tesorero de Isabel la Católica, nos muestran el interés de la reina por este tipo de diversiones, que encargó en varias ocasiones. En ellas se registran pagos de vestuario («Costaron doce ropetas e dose sombreros, guarnecidos y bordados de oro baxo, e treze penachos e trese faldas de malla del dicho oro, para haser momos»), escenografía («para hacer la floresta», «para el molde de los leones»), iluminaria y caretas («falsos visajes»). Algunos desembolsos se referirán a los momos celebrados en Sevilla entre abril y mayo de 1490, con motivo de los desposorios entre la infanta Isabel y Alfonso, hijo de Juan II de Portugal. Además, gracias a Isabel conservamos una pieza que supone un salto entre estos espectáculos y la actividad teatral propiamente dicha.

La futura reina encargó un texto a Gómez Manrique con ocasión del decimocuarto cumpleaños de su hermano Alfonso, y en su escenificación participaría la misma Isabel y ocho damas de honor disfrazadas de pájaros (Mencía de la Torre, Elvira de Castro, Beatriz de Sosa, Isabel Castañeda, Juana de Valencia, Leonor de Luxán y Beatriz de Bobadilla). En un remedo cortés del tradicional motivo de las hadas madrinas, cada una de las damas, en representación de las musas griegas que han pedido a los dioses que las transformen en aves para llegar más cómodamente a Castilla y poder así felicitar a tiempo al príncipe, recitaría un parlamento en que ofrecen al muchacho como regalo distintos «fados», o sea, diversas

tivo, incluso por su disposición en las impresiones posteriores. Les sigue parte del primer acto, desde su comienzo hasta la descripción del llamado laboratorio de Celestina, incompleto también por la pérdida de algunos folios. Todo sugiere una copia parcial de esos primitivos papeles, de la que se ha conservado este testimonio —parece que también algún otro—, plagado de lecturas erróneas al tiempo que de otras correctas después alteradas en los impresos. Sin entrar en aspectos de transmisión, debe remontarse a un antecedente previo al texto manejado por Rojas, pero no corresponde ni al original ni al usado por el jurista. Respecto al editado, el códice contiene equivocaciones, supresiones, transposiciones y adiciones; incluye, además, diversas correcciones, e incluso se ha postulado la intervención de dos escribanos, aparte de incluir abundantes alteraciones difícilmente explicables por su transmisión; en consecuencia, deben proceder de la redacción. ¿Quién fue su responsable? ¿El primitivo autor? ¿Un refundidor intermedio? ¿Fernando de Rojas?

Este en un principio menciona unos primitivos papeles anónimos, mientras que después los atribuye a Juan de Mena o Rodrigo de Cota, sin que la crítica haya llegado a ninguna conclusión segura. Descartada de forma mayoritaria la opción de Mena, los estudiosos se han inclinado por Rodrigo de Cota, autor del ya citado *Diálogo* de tonos celestinescos, si bien influye mucho más su imitación. Pero también se han propuesto o sugerido muy diferentes nombres casi siempre de conversos, entre otros, Francisco de Villalobos, aunque más recientemente se ha insistido en Juan de Lucena, cuyo nombre podría haberse deturpado en Juan de Mena. Dejando aparte este problema hasta ahora no resuelto de forma concluyente, matizando ciertas excusas retóricas de Rojas, sus afirmaciones resultan verosímiles: en Salamanca conocería esos papeles, quedaría entusiasmado, los leería con detenida atención y decidiría prolongar el texto. Esto explicaría la coherencia entre el acto primero y su continuación, hasta el punto de que se le ha atribuido la responsabilidad de toda la obra. Sin llegar a tal extremo por sus evidentes diferencias, en sentido contrario el jurista toledano inclu-

so repite o alude a frases y giros del auto primero en otros contextos y situaciones, señal de una consciente continuidad. Si el argumento general del manuscrito de Palacio preexistía, Rojas lo habría seguido y desarrollado en un complejo proceso, pero quiso dejar muy claro que el texto inicial era ajeno— además sería bien conocido—; lo reunió en un único acto, mucho más amplio que los demás, indicó hasta dónde llegaba y no lo modificó en su segunda intervención. Si a esto añadimos las numerosas equivocaciones de su transmisión, podemos sospechar que Rojas lo dejó intacto, o solo lo retocó en aspectos menores.

En una primera instancia, entre 1496 y 1499, le añadió quince actos más, la *Comedia de Calisto y Melibea*, que en sus primeros pasos conservados (Burgos, 1499) apareció anónima y sin preliminares. Según los datos actuales, posteriormente Rojas se dio parcialmente a conocer, para lo que introdujo unas coplas acrósticas, cuya clave desvela Proaza: «El bachiller Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calysto y Melybea* y fue nascido en la Puebla de Montalván». Añadió una carta dirigida a un amigo toledano, en la que justifica la escritura por la necesidad que tenían sus coterráneos de textos similares, empleando ciertos *topoi* retóricos: se entusiasmó con la obra inicial por su estilo, historia general y datos particulares, combinación de gracias, seriedades filosóficas e intención, es decir, llama la atención sobre el texto para justificar su ampliación; ahora bien, para no quitar tiempo a su profesión —es jurista—, la realizó durante quince días de sus vacaciones, indudable *captatio benevolentiae* difícil de creer.

Muy pocos años después decidió por segunda vez «meter la pluma en tan estraña labor y tan ajena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación» (21); su resultado son los 21 actos publicados en los primeros años del siglo XVI con el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Salvo el primero, modificó los 15 siguientes con variaciones que obedecen a un nuevo concepto del conjunto, de su división en actos, de la evolución de los personajes; en otros casos pretende dejar evidente el interlocutor, confiere mayor claridad al

na, capaces de encauzar serios discursos académicos, muchos paródicos también por quien los pronunciaba, y chistes procaces, emitidos sin cortapisa alguna, al tiempo que nunca en castellano —sí en otras lenguas, incluso hispánicas— se habían recreado indirectamente escenas eróticas con tanta libertad. Dejando aparte los preliminares y finales didácticos, el texto cedía la palabra a personajes que exhibían tantas visiones del mundo como diferentes eran sus personalidades, sin que el autor introdujera marcas explícitas seguras sobre la valoración moral de sus discursos; todo ello ha acentuado los múltiples sentidos percibidos por lectores y críticos, susceptibles de ser renovados en el tiempo. Esto no implica que sus autores no tuvieran una clara intención y desarrollaran un hilo conductor que ejemplificaba el desastre que suponían los vicios de amores, las alcahuetas y los malos sirvientes; también surgían otros temas de más profundo calado, como el imperio del caótico azar o el castigo merecido, que han cobrado nuevas resonancias en tiempos posteriores. Estas y otras tantas novedades aparecían con pujanza en un texto cuyo éxito estuvo en consonancia con su calidad literaria, en el que temas tratados en las aulas académicas cobraban una vitalidad antes desconocida.

DE LOS «PRIMITIVOS PAPELES» A LA «TRAGICOMEDIA» DE FERNANDO DE ROJAS

Solo a comienzos del siglo XX se publicaron documentos que probaban la existencia de Fernando de Rojas, el principal autor de *La Celestina*, de cuya entidad se llegó a dudar y del que poseemos pocos datos seguros. Nació hacia 1465-1470 en La Puebla de Montalbán, población cercana a Toledo. Obtuvo el bachillerato en leyes, posiblemente en Salamanca, para después trasladarse a ejercer como jurista en Talavera de la Reina, lo que le proporcionó unos conocimientos y unas perspectivas que se dejan sentir notoriamente en la obra. Tanto por los territorios con los que se vincula, por su linaje y por el de su mujer estaba relacionado con judíos conversos,

y aunque no hay documentos de su enfrentamiento con la Inquisición —al comienzo la obra no tuvo ninguno—, se conserva el proceso al que fue sometido su suegro, en el que se nombra a Rojas como cristiano descendiente de judíos, mientras que algunos primos suyos fueron condenados por judaizantes, obligados a someterse a la ceremonia pública de la «reconciliación». Murió en 1541 dejando un inventario de sus posesiones, entre las que destaca especialmente su bien nutrida biblioteca.

Según los preliminares de *La Celestina*, Rojas encontró unos papeles sin firma de una obra inconclusa que decidió continuar atraído «por su estilo elegante, por las fontecicas de su filosofía, por los agradables donaires, y por los avisos y consejos contra lisonjeros y malos sirvientes y falsas mugeres hechiceras» (6). Su contenido corresponde al auto primero de las ediciones posteriores, cuyo final estaría indicado con una cruz, señal desaparecida en su transmisión. Hasta hace bien poco, desconocíamos estos primitivos papeles, pero en el verano de 1989 Faulhaber encontró en la Real Biblioteca de Palacio (Madrid) un manuscrito de pequeño tamaño con cuatro textos, uno de los cuales contenía el inicio de la *Comedia de Calisto y Melibea*, escrito en letra procesal de finales del siglo XV o principios del XVI.

El fragmento celestinesco quizás sea posterior a las primeras ediciones, lo que no le resta ningún valor pero sí añade nuevos problemas; su contenido incluye el *incipit* habitual con el título e intención, equivalente al «aquí comienza»: «Síguese la comedia de Calisto y Melibea compuesta en reprehensión de los locos enamorados que vencidos en su desbordenado apetito a sus amigas llaman y dizen ser su dios. Asimismo hecho en aviso de los engaños de las alcahuetas y malos y lisonjeros servientes». Le sigue el argumento general (Rojas protestaba de los argumentos particulares): «Calisto fue de noble linaje e de claro ingenio, de gentil disposición, de linda crianza, dotado de muchas gracias, de estado mediano. Fue preso en el amor de Melibea, mujer moza muy generosa, de alta y serenísima sangre», etc. Con mínimas variantes, título y argumento perduraron después y parecen provenir del texto primi-

tivo, incluso por su disposición en las impresiones posteriores. Les sigue parte del primer acto, desde su comienzo hasta la descripción del llamado laboratorio de Celestina, incompleto también por la pérdida de algunos folios. Todo sugiere una copia parcial de esos primitivos papeles, de la que se ha conservado este testimonio —parece que también algún otro—, plagado de lecturas erróneas al tiempo que de otras correctas después alteradas en los impresos. Sin entrar en aspectos de transmisión, debe remontarse a un antecedente previo al texto manejado por Rojas, pero no corresponde ni al original ni al usado por el jurista. Respecto al editado, el códice contiene equivocaciones, supresiones, transposiciones y adiciones; incluye, además, diversas correcciones, e incluso se ha postulado la intervención de dos escribanos, aparte de incluir abundantes alteraciones difícilmente explicables por su transmisión; en consecuencia, deben proceder de la redacción. ¿Quién fue su responsable? ¿El primitivo autor? ¿Un refundidor intermedio? ¿Fernando de Rojas?

Este en un principio menciona unos primitivos papeles anónimos, mientras que después los atribuye a Juan de Mena o Rodrigo de Cota, sin que la crítica haya llegado a ninguna conclusión segura. Descartada de forma mayoritaria la opción de Mena, los estudiosos se han inclinado por Rodrigo de Cota, autor del ya citado *Diálogo* de tonos celestinescos, si bien influye mucho más su imitación. Pero también se han propuesto o sugerido muy diferentes nombres casi siempre de conversos, entre otros, Francisco de Villalobos, aunque más recientemente se ha insistido en Juan de Lucena, cuyo nombre podría haberse deturpado en Juan de Mena. Dejando aparte este problema hasta ahora no resuelto de forma concluyente, matizando ciertas excusas retóricas de Rojas, sus afirmaciones resultan verosímiles: en Salamanca conocería esos papeles, quedaría entusiasmado, los leería con detenida atención y decidiría prolongar el texto. Esto explicaría la coherencia entre el acto primero y su continuación, hasta el punto de que se le ha atribuido la responsabilidad de toda la obra. Sin llegar a tal extremo por sus evidentes diferencias, en sentido contrario el jurista toledano inclu-

so repite o alude a frases y giros del auto primero en otros contextos y situaciones, señal de una consciente continuidad. Si el argumento general del manuscrito de Palacio preexistía, Rojas lo habría seguido y desarrollado en un complejo proceso, pero quiso dejar muy claro que el texto inicial era ajeno— además sería bien conocido—; lo reunió en un único acto, mucho más amplio que los demás, indicó hasta dónde llegaba y no lo modificó en su segunda intervención. Si a esto añadimos las numerosas equivocaciones de su transmisión, podemos sospechar que Rojas lo dejó intacto, o solo lo retocó en aspectos menores.

En una primera instancia, entre 1496 y 1499, le añadió quince actos más, la *Comedia de Calisto y Melibea*, que en sus primeros pasos conservados (Burgos, 1499) apareció anónima y sin preliminares. Según los datos actuales, posteriormente Rojas se dio parcialmente a conocer, para lo que introdujo unas coplas acrósticas, cuya clave desvela Proaza: «El bachiller Fernando de Rojas acabó la *Comedia de Calysto y Melybea* y fue nascido en la Puebla de Montalván». Añadió una carta dirigida a un amigo toledano, en la que justifica la escritura por la necesidad que tenían sus coterráneos de textos similares, empleando ciertos *topoi* retóricos: se entusiasmo con la obra inicial por su estilo, historia general y datos particulares, combinación de gracias, seriedades filosóficas e intención, es decir, llama la atención sobre el texto para justificar su ampliación; ahora bien, para no quitar tiempo a su profesión —es jurista—, la realizó durante quince días de sus vacaciones, indudable *captatio benevolentiae* difícil de creer.

Muy pocos años después decidió por segunda vez «meter la pluma en tan estraña labor y tan ajena de mi facultad, hurtando algunos ratos a mi principal estudio, con otras horas destinadas para recreación» (21); su resultado son los 21 actos publicados en los primeros años del siglo XVI con el título de *Tragicomedia de Calisto y Melibea*. Salvo el primero, modificó los 15 siguientes con variaciones que obedecen a un nuevo concepto del conjunto, de su división en actos, de la evolución de los personajes; en otros casos pretende dejar evidente el interlocutor, confiere mayor claridad al

texto, a su lógica, además de perfeccionar su retórica, en un diálogo cada vez mejor construido y más libre. Añade nuevos paratextos (los materiales que acompañan a la obra en sí), el importante prólogo y tres octavas al final, antes de las de Proaza, donde «Concluye el autor» (349). En las últimas líneas del prólogo, se explica la causa del alargamiento, justificado por los amores de los protagonistas: «Hallé que querían (los primeros receptores) que se alargase en el proceso de su deleite de estos amantes» (21). Esta adición, llamada «tratado de Centurio» por la presencia de este rufián, la intercala a partir del acto 14, por lo que se modifica el final antiguo: ahora Calisto no muere y regresa a su casa, se añaden los actos 15, 16, 17, 18, 19, y se desplazan el antiguo 15, ahora 20, y el 16, convertido en 21; también quizás Rojas escribiera los argumentos particulares de los actos añadidos. Ahora bien, dejando aparte la excusa retórica de la petición del público, la tragicomedia supone mucho más que los encuentros amorosos: confirma un mayor dominio artístico de su segundo autor, quien muestra una visión del mundo más escéptica e irónica, emplea de forma distinta el diálogo, el tiempo, las causas y los efectos, etc.; su discurso, el texto que habitualmente leemos, ha cambiado.

Simbólicamente estas modificaciones se reflejan ya en el título, que para un lector moderno pasa casi desapercibido por la costumbre de designar la obra como *Celestina*, proceso registrado desde muy temprano. Un inventario de 1511 de Francisco Trevino denomina el libro así, del mismo modo que también lo hacen múltiples lectores cultivados desde 1530, desde Luis Vives a Juan de Valdés, mientras que en 1518-1520 se fecha una falsa edición de 1502 titulada *Libro de Calixto y Melibea y de la puta vieja Celestina* (Sevilla, Cromberger). Las ediciones españolas suelen llamarla *Tragicomedia de Calisto y Melibea* hasta el Romanticismo, pero no sucede así en otros países en los que prevalece la alcahueta; se inicia primero con el nombre de Celestina superpuesto al título, quizás por un error, en la traducción italiana de Alfonso Ordóñez (Venecia, Cesare Arrivabene, 1519), costumbre simplificada y extendida a Francia, Países Bajos, Inglaterra y Alemania.

«LA CELESTINA», TEATRO PARA LA LECTURA

Hasta finales del siglo XVIII *La Celestina* fue considerada una obra de teatro, pero los neoclásicos rechazaron esta adscripción por no ajustarse a su concepto dramático, dada su longitud, irrepresentabilidad y falta de respeto a las famosas tres unidades. Moratín criticó su condición teatral acuñando un híbrido, novela-dialogada, de cierta fortuna posterior, entremezclando los géneros de su presente con los del pasado. Ahora bien, sus autores la proyectan sobre la comedia, específicamente la «terenciana» (p. 12, v. 64); no parece casual que se ilustrara la impresión con «figurillas», grabados habituales en las ediciones del clásico latino. En 1433 Giovanni Aurispa descubrió el códice con el comentario del gramático Donato a Terencio, lo que propició que se convirtiera en *auctor* escolar estudiado en las clases del *trivium*, como sucedió en Salamanca. Algunas de sus novedades se explican desde esta tradición universitaria, bien conocida en Italia.

Como hemos visto, las denominaciones de comedia y tragedia en la Edad Media desbordaban sus valores teatrales, si bien los términos cambiaron a finales del siglo XV. Alfonso de Palencia, que en Italia adquirió un manuscrito terenciano con los comentarios de Donato, relacionaba la comedia con los hechos de las personas bajas, alejada del estilo de la tragedia:

> Y comedia se divide en cuatro partes: en prólogo y prothasin y epithasin y catastrophen. El prólogo es principio ante de la fabla, do el poeta o el que la reza ['lee en voz alta'] fabla algo al pueblo sin argumento. Prothasis es el primer atto y comiençó de la fabla, cuya persona después no parece en la fabla, y en el principio siempre manifiesta grand parte. Epithasis es un crescimiento y processo de las turbaciones. Catastrophen es discurso de las turbaciones a los fines alegres.
>
> (*Universal vocabulario*, 86b.)

Esta terminología teatral explica la herencia de los primitivos papeles y la continuación de Rojas, con la salvedad de que este jus-

tifica el cambio de título porque la contienda del mundo también se ha reflejado en las diversas opiniones de sus receptores sobre el nombre de la obra, «diciendo que no se había de llamar comedia, pues acababa en tristeza, sino que se llamase tragedia. El primer autor quiso darle denominación del principio, que fue placer, y llamola comedia. Yo, viendo estas discordias, entre estos estremos partí agora por medio la porfía y llamela tragicomedia» (21). La desproporción entre una disputa universal y la justificación de un hecho menor como el cambio de título podría ser irónica, pero la modificación plantea interesantes problemas literarios. El nombre de tragicomedia no era novedoso, aunque no usual, al tiempo que las justificaciones de Rojas evidencian varias incongruencias, pues desde el argumento general se anuncia el final de la obra: «vinieron los amantes y los que les ministraron ['sirvieron'] en amargo y desastrado fin», cuyo desenlace nunca varió en la *Tragicomedia* —sí las motivaciones y causas—. El hilo justificativo subyacente radica en la mezcla de placer y tristeza, ya que la ampliación no modifica el final —tragedia— sino que acrecienta una parte placentera —los amores—, del mismo modo que introduce múltiples y renovados motivos cómicos. En esa tesitura, el título crea un híbrido literario, expresión de la novedad de la propuesta: la adición altera la mayor armonía de la comedia, con sus respectivas partes de prótasis (conflicto), epitasis (desarrollo) y catástrofe (cambio) final, incrementando su desarrollo, con otros ritmos y tipos de diálogos, como bien planteó Heusch. Pero además, los motivos placenteros cobran sentidos irónicos. Esta mezcla de personajes, estilos, tristeza y alegría, seriedad y comicidad deshacía la división tradicional: no era una tragedia por su forma de expresión, personajes, y argumento —sí por el final—, ni tampoco una comedia canónica: era algo nuevo, una tragicomedia, en consonancia con una inusitada mezcla de géneros, acorde con la libertad creativa de su autor y con los desordenados tiempos conflictivos que reflejaba.

Como demostró Lida en su monumental estudio, la obra asume la tradición de la llamada comedia nueva transmitida por Plauto y Terencio, a lo que deben añadirse sus derivaciones medievales,

la comedia elegíaca y la humanística italiana (siglos XIV y XV), último y principal eslabón de su género, con la peculiaridad de que su primer autor, quien marcó ya las pautas, lo empleaba por vez primera en España y escribía además en romance. Según hemos señalado, las series citadas rara vez se representarían; solían leerse en voz alta, dentro de recintos universitarios y con ocasión de festividades académicas. De acuerdo con esta herencia *La Celestina* no fue escrita para ser interpretada en un escenario, como indican sus paratextos iniciales y finales. En el prólogo, Rojas insiste en que «cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia» (80-81), idea retomada y explicada con mayor detalle por Proaza, también en clave retórica: un único lector debería leerla en voz alta, prestando a todos los personajes su palabra, que debería emitir a veces entre dientes y con la que debería transmitir distintos estados emocionales, llantos y risas, sus principales ejes: «Si amas y quieres a mucha atención / leyendo *Calisto* mover los oyentes, / cumple que sepas hablar entre dientes, / a vezes con gozo, esperança y passión / a veces airado, con gran turbación. / Finge, leyendo, mil artes y modos, / pregunta y responde por boca de todos, / llorando y riyendo en tiempo y sazón» (614).

En la obra desaparece el autor, desplegándose la trama mediante los discursos de los personajes, diálogos y monólogos, en los que se incluyen convenciones teatrales (acotaciones, apartes, etc.); en consecuencia, el texto debe llegar al receptor solo a través del canal auditivo, sin representación material, que debe ser evocada e imaginada por la palabra oída, para lo que resultan necesarias técnicas teatrales; así, los personajes se nombran a través del discurso directo en las primeras intervenciones o en su aparición no para identificarse entre ellos, sino para reforzar la comprensión de los oyentes. En el diálogo inicial —«En esto veo, Melibea, la grandeza de Dios. Melibea—, ¿En qué Calisto?»—, la mención de ambos nombres no significa que se conocieran previamente o cualquier otra explicación inexistente en el texto, sino que se trata de una convención para facilitar la comprensión de su recepción oral. Del mismo modo, la contextualización espacial, temporal, física, gestual o el mo-

vimiento de los personajes se expresa mediante la acotación, de la que Lida estableció una aceptada tipología: enunciativa, descriptiva, implícita y enlazada con la acción y los personajes, una técnica aprendida, amplificada y renovada respecto a la tradición anterior. Todo sonido, movimiento, gesto, etc., se señala mediante signos lingüísticos dichos en voz alta: a veces se emplean formas convencionales onomatopéyicas como sucede en las llamadas a las puertas, «tha, tha, tha», o en las risas, «ji, ji, ji», «ja, ja, ja», que enuncian mediante la palabra lo que sería un ruido, o la manifestación de la alegría. En otras ocasiones se mencionan los gestos realizados, algunos indicativos de apartes resaltados («—Ea, mira, Sempronio que te digo al oído», 159), con su correspondiente respuesta («—Bien te entiendo, Sempronio», 160).

Ahora bien, con estas convenciones el autor resuelve problemas técnicos e incorpora nuevos matices al mundo recreado. Conocemos a los personajes por sus palabras, sus hechos, a veces no siempre acordes, y la imagen que proyectan sobre los demás, todo ello condicionado por quién lo dice, su interlocutor y su contexto. En consecuencia, los intervinientes pueden tener múltiples caras, ser vistos de formas distintas, complementarias y poliédricas como nunca había sucedido en la literatura española, con independencia de que ciertos desajustes sean producto de descuidos o de problemas que el autor no se ha planteado; así, la descripción de Celestina hecha por Calisto refleja en un nivel más literal la interesada alabanza del joven, en clave retórica: «—¡Mira qué reverenda persona, qué acatamiento! Por la mayor parte, por la filosomía es conocida la virtud interior» (I, 66). El enamorado subraya la conocida correlación entre mundo exterior e interior, pero detrás de estas palabras subyace una verdad diferente de la que pretendía recalcar; como múltiples afirmaciones tiene un valor contextual, irónicamente sobrepasado si lo analizamos en el conjunto de la obra.

En la descripción del laboratorio de la alcahueta, Pármeno señala que «un poquillo de bálsamo tenía ella (Celestina) en una redomilla que guardava para aquel rascuño que tiene por las narices» (I, 60). Esta marca en el rostro, rasgo importante destacado en los

grabados de la época, se ha interpretado como indicio de haber sido castigada, resultado de alguna enfermedad venérea o signo diabólico, pues según una tradición legendaria el diablo imprimía una señal de reconocimiento, una medialuna o un cuerno, a quienes iban al aquelarre; después, de la mano de Rojas, en boca de Lucrecia se alude a la alcahueta como «aquella vieja de la cuchillada que solía bivir aquí en las tenerías a la cuesta del río» (IV, 114). Cicatrices de este tipo eran habituales en la sociedad de la época y más en unos bajos fondos violentos. Se trate del mismo rasgo o de otro distinto, y con independencia de la interpretación que le demos —siempre negativa y deshonrosa—, la afirmación de Calisto recalca irónicamente la auténtica condición moral de la alcahueta, de aspecto nada «reverendo», antítesis de las señales heroicas, las marcas de nacimiento de personajes coetáneos.

Del mismo modo, Rojas emplea la acotación para las escenas eróticas, que deducimos e imaginamos a través de textos indirectos elaborados, sorprendentes por su novedad y eficacia, que van mucho más allá de descripción y sensualidad; por ejemplo, sabemos lo que ocurre entre Pármeno y Areúsa por las palabras de la vieja al despedirse: «—Quedaos a Dios, que voyme solo porque me haces dentera con vuestro besar y retozar» (VII, 208), significativas como evocación de los juegos amorosos, del triunfo de Celestina para poner a Pármeno de su lado y de la condición de una vieja que vive de recuerdos o de sucedáneos. En muchos casos, y era lo habitual, las conductas sexuales masculinas se acompañan de cierta violencia, de lo que se queja la nada ingenua Melibea:

> Así como me es agradable tu vista sosegada, me es enojoso tu riguroso trato. Tus honestas burlas me dan placer, tus deshonestas manos me fatigan cuando pasan de la razón. Deja estar mis ropas en su lugar, y si quieres ver si es el hábito de encima de seda o paño, ¿para qué me tocas en la camisa, pues cierto es de lienzo? Holguemos y burlemos de otros mil modos que yo te mostraré; no me destroces ni maltrates como sueles. ¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras? (XIX, 321).

Los actos evocados revelan las costumbres de Calisto, en contraste con sus palabras, denuncian sus impulsos y sus desobediencias, inaceptables para un amante cortés. Estas acotaciones, más ricas, variadas y realistas que las de la tradición clásica, además de informar caracterizan a los intervinientes y expresan sus sentimientos. De idéntica manera, el aparte resulta fundamental para que afloren pensamientos íntimos inadvertidos, semiescuchados e incluso dialogados. Así conocemos los cambios y las cavilaciones de las clases bajas, quienes no pueden expresarse con entera libertad ante los amos. El recurso permite recalcar la multiplicidad de perspectivas con las que los personajes interpretan y «ven» la realidad, a veces irónicas, y sobre todo en manos del primer autor cómicas, algunas de las cuales subrayan la hipocresía y deslealtad de quienes ocultan su palabra.

En el mismo sentido debemos explicar aspectos esenciales espaciotemporales evocados, sin que estén constreñidos por ningún escenario, ni ninguna regla preceptiva, condicionados por las necesidades argumentales pero también, en múltiples casos, por su perspicaz tratamiento literario. Tanto la alcahueta como la acción transcurrida serían inexplicables sin ubicarlos en una ciudad, en la que el reloj, medición temporal laica y precapitalista, se impone para individuos impacientes, desasosegados, de vivir apresurado, *tempo* cambiado en la *Tragicomedia*. De forma deliberada no se precisa ni la ciudad ni las circunstancias cronológicas de la acción; por el contrario se detallan multitud de tiempos y lugares concretos, muchos de los cuales evocan nombres comunes de las urbes de la Edad Media, que no pueden analizarse como si pertenecieran a una obra realista del siglo XIX. El espacio, de referentes verosímiles, suele adquirir valores simbólicos: las casas no sirven de refugio de la calle, representada por Celestina que penetra en todas; irónicamente la vieja es asesinada en la suya; el *locus amoenus* representado en el huerto de Melibea —símbolo también de su virginidad— e ve violado por el «saltaparedes» de Calisto y se convierte en *locus terribilis*, símbolo infernal en donde va a parar la suicidada Melibea. La torre, símbolo del poder de Pleberio transmitido a su here-

dera, es el lugar elegido por la joven para arrojarse, ejemplo de unas riquezas y una educación mal encauzadas y de la disolución familiar. Las cámaras privadas, representación de la intimidad, tienen paredes que permiten oír lo que se dice detrás. El espacio recreado suele subvertir los valores tradicionales.

EL AMANTE HERÉTICO, LA LOCURA AMOROSA Y EL HECHIZO MÁGICO

Las relaciones amorosas de los personajes constituyen el tema principal de la obra y el origen de numerosos enigmas, entre otros por qué ni siquiera se plantea claramente el matrimonio entre Calisto y Melibea. Algunos críticos lo han tratado de explicar por diferencias entre los personajes, sociales (Calisto sería menos noble) y religiosas (ascendencia judía de Melibea), sin que el tema aparezca explícito o ni siquiera esté insinuado. También se ha analizado de forma mayoritaria como resultado del amor cortés, parodiado en la obra frente a su tratamiento en la poesía cortesana, la ficción caballeresca —el *Amadís* primitivo— y la sentimental, representada en especial por la *Cárcel de amor* y su perfecto enamorado, Leriano. De forma complementaria y unida a la anterior, la obra desarrolla un amor pasional físico, enfermizo, expresado mediante una retórica literaturizada; ahora bien, el amante en lugar de ennoblecerse como resultado de sus sentimientos se envilece: no silencia el secreto amoroso, se muestra descortés, desobediente, blasfemo, hereje y ridículo, al tiempo que pretende por encima de todo satisfacer su «desordenado apetito». Tampoco la pasión mostrada, alejada de las convenciones económicas del matrimonio, es algo espiritual, ni privativa de la clase elevada, frente al amor villano físico, como insistían algunos tratadistas. Según dice Celestina, nada distancia a la plebeya de la mujer noble salvo su hipocresía.

El diálogo inicial carece de la localización surgida de sus palabras, indicio de un empleo diferente de la acotación espacial. Para el lector del texto impreso, la primera escena se ubica en la huerta

de Melibea, lugar a donde ha acudido Calisto en busca de un neblí —un halcón— perdido. Sin embargo, estos datos proceden del argumento particular, obra de los impresores («Entrando Calisto en una huerta», 25), quienes pudieron extraerlo de las palabras de Pármeno en el acto II («Señor, porque perderse el otro día el neblí», 89); en definitiva, pertenece a Rojas. Martín de Riquer propuso releer la escena sin las adiciones posteriores, tratando de imaginar la situación originaria diseñada por el primitivo autor. En su opinión, el encuentro se producía en una iglesia, perspectiva coherente desde la que la conversación alcanza unos sentidos más irónicos y más heréticos. En la redacción actual, el encuentro en el huerto introduce nuevos matices cortesanos al tiempo que sugiere un desenlace fatal.

La pérdida del halcón revitaliza un motivo más cortés que realista, pues resulta difícil imaginar que en el interior de un núcleo urbano se escapara el halcón a un caballero y se introdujera en un huerto. Las escenas cinegéticas propician interpretaciones simbólicas en coincidencia con otras similares de la literatura anterior y posterior (*Cligés*, *Orlando furioso*, *La pobreza estimada de Lope*) y de la iconografía amorosa (en manuscritos, cajitas, espejos..., se reproduce la imagen del cazador hablando con su dama). Durante siglos la caza se ha usado como trasposición del amor, metáfora reiterada en la lírica tradicional o en el romancero. Los animales del cazador, halcón y perros, equivalen a su persona y agresividad, mientras la presa, garza, etc., representa a la mujer. En este caso, el neblí, ave de rapiña con reiterada presencia en los grabados celestinescos, simboliza el apetito, la destrucción, la acometividad bajo control cuando está encapuchado y sujeto al cazador. Ahora bien, el halcón de Calisto está descontrolado, en consonancia con su desenfrenada pasión, como también lo está el caballo de alguna portada. Un buen cazador llega a obtener la pieza deseada, y de acuerdo con la tradición su expedición cinegética suele obtener otros logros, a veces combinados: un conocimiento sobrenatural, un encuentro milagroso, la magia o el amor; por el contrario, el mal cazador, sin dominio sobre los animales que le acompañan, no

obtiene la presa y suele fallecer, como reitera el romancero. Desde esta óptica, el cambio de lugar tenía diversas implicaciones: la pérdida del halcón podía anticipar la aparición del amor y de la magia, pero también de la muerte. Calisto era un mal cazador.

El *incipit* de la obra, escrita en «reprehensión de los locos enamorados que, vencidos en su desordenado apetito, a sus amigas llaman y dicen ser su dios», refleja con exactitud la conducta inicial de Calisto, quien llega a afirmar que «Melibeo só y a Melibea adoro y en Melibea creo y a Melibea amo» (I, 34). Al inicio el joven exalta la belleza de la dama mediante hipérboles sacro-profanas teológicas: el deleite de los santos ante la visión divina —una «visión deleitable» por retomar el título literario cercano cronológicamente al auto I— es menor que su placer ante la presencia de Melibea, con la diferencia de que él, compuesto de cuerpo y alma, dejará de contemplarla con la consiguiente insatisfacción. Calisto, obcecado, no entiende la irónica y airada respuesta de la dama, quien después califica su atrevimiento de loco y a él de «torpe», en el sentido de deshonesto, para finalizar diciendo «que no puede mi paciencia tolerar que haya subido ['penetrado'] en corazón humano conmigo el ilícito amor comunicar su deleite» (I, 28). En el amor cortés, la superioridad de la mujer iba unida a una *religio amoris*, un servicio mediante el que el enamorado aspiraba a alcanzar el galardón, cuyo último grado podía consistir en la unión física, tras un prolongado proceso. Primero debería comportarse como *fenhedor* (tímido), dejando solo traslucir su pensamiento de manera muy discreta; luego podría pasar, con el tiempo y el beneplácito de la dama, a los siguientes escalones. Sin embargo, el impaciente Calisto no comienza de forma tímida, e incluso contraviene los consejos del manual amoroso de Andreas Capellanus, quien recomendaba en los primeros contactos prudencia y no hablar directamente sobre el amor, «pues un inicio tal solo procede con las prostitutas» (*De amore*, 76-77).

A diferencia del primer autor, Fernando de Rojas no desarrolló verbalmente el motivo de la herejía amorosa, pero lo usó con otros matices menos directos, más sofisticados e irónicos. Calisto acude

a la iglesia de la Magdalena en donde rogará «a Dios aderece a Celestina y ponga en coraçón a Melibea mi remedio o dé fin en breve a mis tristes días» (VIII, 196). Ambas posibilidades transgreden la ortodoxia cristiana: el remedio de su obsesión consistirá en los contactos sexuales con la joven, mientras que el final de los días apunta al suicidio del enamorado. En la iglesia, Calisto se encontrará con Celestina, que ha conseguido concertar una cita con su amada (XI, 231-32), situación irónica que no pasaría desapercibida. María Magdalena representaba la pecadora arrepentida ejemplar, tema que desde muy pronto desbordó el ámbito de la hagiografía para alcanzar vida propia en la sociedad, con la aparición a partir del siglo XIII de las casas de la Magdalena; la tolerancia de la prostitución y su control por las instituciones laicas a través de las mancebías se relaciona con la creación de estas mansiones. En este contexto evocador, en la iglesia de la que es titular la Magdalena, solicita la ayuda de la divinidad para que Celestina capte la voluntad de la enamorada: Melibea debería transformarse de muchacha honesta en enamorada de Calisto. La concreción de la iglesia sería un caso más de mundo al revés, en esta disolución de los valores tradicionales presentada por Rojas. No se abandona el hilo de la herejía amorosa, pero se incardina en un trasfondo concreto y social mucho más complejo.

La pasión del enamorado se refleja en su enfermedad de amor, codificada por la medicina y la tradición literaria, de la que pocos amantes se libraban (→ 64). Calisto, triste y obsesionado por Melibea, pretende estar solo, mientras que su criado Sempronio intenta curar su dolencia. De acuerdo con los manuales médicos, tratará de disuadirle con un alegato misógino (como Tefeo en la *Cárcel de amor*), recurriendo a viejos tópicos (→ 68), y de distraerle con música, como en el *Libro de Apolonio*. Pero, tras escuchar el romance de «Mira Nero de Tarpeya», Calisto equipara a Nerón y a Melibea con el incendio de Roma y su pasión amorosa, indicio burlesco de su descortesía e intenciones: el fuego de forma eufemística designaba la pasión carnal. Desde otra óptica, Celestina imparte una lección amorosa al joven Pármeno, como las del Tostado en sus

escritos (→ 65) y en la universidad salmantina, situación de por sí cómica, sobre la situación de su amo: «Has de saber, Pármeno, que Calisto anda de amor quejoso; y no lo juzgues por eso por flaco, que el amor impervio ['impracticable'] todas las cosas vence. Y sabe, si no sabes, que dos conclusiones son verdaderas. La primera, que es forzoso el hombre amar a la mujer y la mujer al hombre. La segunda, que el que verdaderamente ama es necesario que se turbe con la dulzura del soberano deleite» (I, 68). Como sucede en otras ocasiones, el legado clásico o coetáneo se convierte en paródico por los interlocutores, el contexto o los cambios en las citas. El público culto captaría la escolástica enumeración: los discursos académicos, como este del primer autor, se ponían en boca de expertas alcahuetas, importante clave interpretativa. Desde 1436 en Salamanca se explicaba el naturalismo amoroso.

Para solucionar el ímpetu amoroso también se podía recurrir a viejas expertas en tercería, lo que moralmente no se recomendaba, al tiempo que se dejaba más a las claras el tipo de pasión que sufría el paciente. Así se explica la intervención de Celestina para obtener a Melibea, quien también llega a padecer la enfermedad de amor. Tras emplearse a fondo la alcahueta con sus recursos dialécticos, le hace confesar su dolencia, concreta su diagnóstico, «dulce amor», y le indica la medicina: Calisto. Después de oír su nombre, la confesión de Melibea es inequívoca: «Quebrose mi honestidad» (X, 228). Una vez concertada la cita, en todos los encuentros el desordenado amor de Calisto va parejo a la debilidad de su sentimiento cortés, una de cuyas normas aconsejaba la obediencia del amante ante cualquier deseo de la amada. Sus contestaciones y conducta culminan en la segunda visita al huerto (XIX), enmarcada en un ambiente propicio, musical y en apariencia idílico, en el que Melibea protesta por el trato, «¿Qué provecho te trae dañar mis vestiduras?», a lo que Calisto responde de forma denigrante: «Señora, el que quiere comer el ave, quita primero las plumas» (324). Calisto retiene del enamorado cortés lo externo de ciertas formas y maneras; sigue parte de la letra, pero desconoce el espíritu. Sus acciones responden a otras pautas.

Los amores de los protagonistas se interrelacionan con los de las parejas formadas por los criados y sus amadas. La codificación tradicional de un amor ennoblecedor para las clases altas y un amor sensual para los villanos resulta inaceptable. Los sirvientes llegan a usar un lenguaje incluso más elevado que el de sus amos. Sempronio conversa con Elicia en términos corteses, con tópicos neoplatónicos, aunque sarcásticos por la situación: «Calla, señora mía. ¿Tú piensas que la distancia del lugar es poderosa de apartar el entrañable amor, el fuego que está en mi corazón?» (I, 49); Sosia se dirige a Areúsa de forma respetuosa y culta (también irónica por su interlocutora): «Señora, la fama de tu gentileza, de tus gracias y saber vuela tan alto por esta ciudad que no debes tener en mucho ser de más conocida que conosciente» (XVII, 302). En el mismo sentido, las escenas amorosas de los amos tienen su correlato en el mundo de los criados. En el acto VII la enfermedad de Areúsa adelanta la posterior dolencia de Melibea; cuenta con el mismo médico, Celestina, y similar remedio, Pármeno (VII = X). Su relación se contrapone al primer encuentro de Calisto y Melibea (VII = XIV): Areúsa solicita a Celestina que se aleje, petición atendida por la vieja, no sin reproches, del mismo modo que Melibea pide que se ausente Lucrecia, a lo que no accede Calisto: «Apártate allá Lucrecia. — Calisto. ¿Por qué, mi señora? Bien me huelgo que estén semejantes testigos de mi gloria» (XIV, 273). La conversación entre Sosia y Tristán en el acto XIX recuerda la mantenida entre Calisto y Sempronio en el I. Como su amo, Sosia está ciego y Tristán trata de hacerle volver a la realidad, pero ahora Sosia escucha los consejos que recibe. Esta geminación propicia la fijación memorística, el recuerdo y de paso el contraste nada favorable para los señores.

Por último, las relaciones amorosas de unos y otros se entrecruzan en ciertos momentos; la discusión entre Sempronio y Elicia en el acto IX se origina por los celos de la prostituta, quien le habla a Sempronio de «vuestra Melibea»; en su última cita con Calisto, Melibea debe interrumpir sus palabras para reprender a Lucrecia: «Déjamele [a Calisto] no me le despedaces, no le trabajes sus miembros con tus pesados abrazos. Déjame gozar lo que es mío; no me

ocupes mi placer» (XIX, 321). Estas escenas también reflejan el mimetismo de criados y muchachas: desprecian a los ricos al tiempo que los envidian; no se conforman con recibir dinero de los amos, sino que tratan de copiar sus poco ejemplares costumbres, unos «vicios de amor» condenados desde el inicio. Según Rojas el texto «contiene defensivas armas para resistir sus fuegos» (5), mientras que en los versos finales equipara la danza del amor con la de la muerte, lo que refuerza su carácter igualitario: «Aquí vemos cuán mal fenecieron / aquestos amantes, huigamos su danza» (349). Desde la óptica de su tiempo, la inadecuación entre niveles sociales y conductas contribuye a la sensación de desorden moral.

A esto debemos añadir el peligro advertido y reiterado sobre Celestina, personaje en quien se unen diversos modelos literarios, orientales y occidentales; además, necesariamente debe proyectarse sobre la realidad social de su tiempo en el que abundan brujas, hechiceras y dueñas de casas de citas, bien documentadas en los procesos de la época y del siglo XVI, hasta el punto de que entre algunas de sus colegas reales Celestina sería una principiante. La bruja se diferencia por practicar un culto demoníaco colectivo y sobrenatural, más propio de núcleos rurales; mediante sus cualidades y ritos tiende a realizar agresiones maléficas de carácter primario, elemental; por el contrario, la hechicera, más propia de un ambiente urbano, conoce un sistema mágico complejo, gracias a un aprendizaje consciente, basado en fórmulas, libros, leyes, etc., practicado por lo común como un oficio. El carácter elemental y primitivo de la brujería se asoció de inmediato a las mujeres, «explicado» por su debilidad y tendencia al vicio, lo que les hacía más proclives a caer en las redes de Satán, asociación heredada por la hechicería. La abundancia de este tipo de mujeres en la España de Rojas está avalada por los procesos inquisitoriales, en los que los productos de sus laboratorios coinciden con los de Celestina, así como sus prácticas, con corazones y figuras de cera. La alcahueta combina aspectos hechiceriles, pero también de brujería. Según dice, todo lo había aprendido de la madre de Pármeno, Claudina, nigromante condenada por la Inquisición.

En el acto I, Sempronio la describe y luego, lo hace Pármeno por extenso, quien la conoce bien y de la que enumera sus seis oficios, bordadora —cobertura de los otros—, perfumera, maestra de hacer afeites y virgos, alcahueta y «un poquito hechicera» (I, 54), como refleja su «laboratorio» detallado con minucia (I, 55 y ss.); sin embargo, el discurso da la impresión de vacilación e ironía: «Y todo era burla y mentira» (I, 62); a todo lo anterior debe añadirse su condición de dueña de una casa de citas, en otros tiempos boyante si bien ahora solo se encarga de Elicia, quien vive con ella. Ahora bien, Rojas reorienta al personaje hacia la más peligrosa brujería de condición infernal, y por tanto herética, teniendo en cuenta que solía ser muy frecuente que tal actividad la practicaran mujeres viejas, expertas en actividades erótico-sexuales capaces de hacer surgir el amor. En el acto III, Celestina prepara el conjuro para conseguir que Melibea se incline hacia Calisto. Los ingredientes empleados para escribirlo proceden de animales considerados diabólicos: aceite serpentino, sangre y barbas de cabrón y sangre de murciélago. La ceremonia coincide con el trazado en el suelo con tiza, harina, etc., del llamado «círculo mágico» para suscitar la concentración de las fuerzas convocadas. Se acompaña con el vertido del aceite serpentino sobre una madeja de hilado cuya forma recuerda a la de un reptil enroscado, al que los grabadores concedieron gran importancia por su presencia en las portadas en manos de la vieja. El hilado, una vez adquirido por Melibea, ejercería su efecto hasta conseguir que la joven amara a Calisto, de acuerdo con la *philocaptio* propiamente dicha, con intervención mágica, un proceso para atraer a una persona en contra de su voluntad con fines amorosos.

En el encuentro entre Celestina y Melibea (IV) se producirá un eficaz intercambio: la primera obtiene el cordón que ceñía su cintura y la joven se queda con el hilado, tras impedir Celestina que lo compre Alisa, obligada a marcharse de súbito por el mal de un familiar. Esta circunstancia tan feliz se la explica Celestina por la intervención satánica, e incluso en el monólogo inicial del acto V la vieja alude a sus servicios («¡O diablo en quien yo conjuré, cómo

compliste tu palabra en todo lo que te pedí! En cargo te soy», V, 137). La creencia de que Satanás podía provocar enfermedades estaba tan aceptada por las autoridades en demonología que un inquisidor decretó en 1510 que todo padecimiento que no pudiera ser explicado por los médicos se atribuyera al demonio. Así, Celestina se ve a solas con Melibea, a la que convence mediante su maestría persuasiva, retórica, pero también gracias al diablo, de quien la vieja solicita ayuda: «¡Cé, hermano, que se va todo a perder!» (IV, 127). Finalmente, le pide la oración de Santa Apolonia para curar el dolor de muelas de Calisto, que de acuerdo con la tradición expresaría su auténtica pasión, creencia todavía persistente en el refrán «Dolor de muelas, mal de amores, y no lo saben los doctores». Pero sobre todo le pide su especial cordón, «que es fama que ha tocado todas las reliquias que hay en Roma y en Jerusalem» (IV, 129). Melibea pasa de la ira a la piedad con rapidez, cambios de humor que favorecían la *philocaptio* y el *hereos*. El resultado es su desprotección frente a los poderes diabólicos, quedando sin «armas defensivas» (las reliquias) que la pudieran salvaguardar.

Deyermond añade un tercer objeto a la lista: la cadena con la que Calisto retribuye los servicios de Celestina. Los tres objetos se intercambian, recorren las tres casas principales de la obra y son filiformes, serpentinos, asociables a lo demoniaco. El diablo podría pasar del hilado al cordón y este al recorrer las tres mansiones (Melibea-Calisto-Celestina) cerraría una especie de círculo mágico que refuerza aún más la red que las une. Los efectos se dejan notar en la descripción del mal de amores de Melibea: «me comen este coraçón serpientes dentro de mi cuerpo» (X, 221), del mismo modo que Lucrecia, en aparte, señala: «El seso tiene perdido mi señora. Gran mal es este; cativado la ha esta hechizera» (X, 224), mientras que Celestina también comenta: «Nunca me ha de faltar un diablo acá y acullá. Escapome Dios de Pármeno; topome con Lucrecia» (X, 224). En contra de la eficacia de la magia, se ha esgrimido que los productos del laboratorio de Celestina tienen múltiples reminiscencias literarias y su correlato en la *Historia natural* de Plinio; del mismo modo el conjuro, próximo a otro de Juan de

Mena y de la *Fiammetta*, se remontaría al de la maga Ericto de la *Farsalia* de Lucano. Sin embargo, las palabras mágicas en la realidad también se desvían de la lengua cotidiana —de lo contrario no serían eficaces— por lo que la confluencia entre literatura y magia suele ser recurrente hasta en conjuros reales, «tan literarios» como los de Celestina, como este citado por Riquer: «Anima sola, la más sola y la más sola, ánima, ven, que te llamo, que te he menester. Yo te conjuro, ánima sola, con los tres vientos; yo te conjuro, ánima sola, con los tres elementos; yo te conjuro, ánima sola, con la sangre de Lucano». Ni siquiera los escépticos dudaban de la eficacia de las intervenciones diabólicas. En el famoso *Malleus maleficarum*, escrito en 1484 por dos dominicos inquisidores, se describen los efectos de la *philocaptio*, pasajes que no corresponden a un mero ornato con reminiscencias cultas y literarias. El mayor talento de Rojas fue tomar un arquetipo bien conocido en la literatura grecorromana, en la árabe y en la medieval, y entroncarlo en su tiempo. Tan real que en los procesos inquisitoriales parece estar Celestina «de carne y hueso».

EL DESORDENADO MUNDO SOCIAL

La Celestina presenta la crisis de valores sociales y morales de la sociedad de finales del siglo XV. Los personajes viven en un mundo desordenado, en contienda, lo que conduce a funestas consecuencias que afectan a casi todos los más relevantes, proyectados en muy diversificados grupos sociales, con una complejidad y novedad inusitada en las letras españolas porque cada uno tiene su voz y protagonismo. Las alusiones a la nobleza de Calisto y Melibea se reiteran con referencias a su sangre no contaminada, es decir, no mezclada con judíos ni moros, sin que podamos dudar sobre la pertenencia de los protagonistas y sus familias a la aristocracia o patriciado urbano. Diferenciado de la alta nobleza, este grupo social estaba compuesto por nobles, caballeros y burgueses; tenían en la tierra la base de sus rentas, pero muchos de sus miembros practi-

caban el comercio y las finanzas. Sus orígenes mixtos posibilitaban su apertura a «hombres nuevos» que poseyeran privilegios de la caballería y un cierto nivel de riqueza. Calisto, buen representante del grupo, no se proyecta sobre el mundo de las armas, al que no se alude, sin que los de su entorno tengan mucha familiaridad con ellas. Nadie le aconseja que consuele sus penas amorosas con acciones bélicas en unos años próximos a la guerra granadina. Carece de sentido del honor, hasta el punto de soportar la broma de Sempronio («lo de tu abuela con el jimio ¿hablilla fue?», I, 38), limitándose a llamarle necio, sin castigarle. Una vez que sus criados son ahorcados públicamente, concluye sus lamentos mandando prepararse a la nueva pareja (XIII, 269). Practica deportes habituales entre las capas más altas como la caza, el paseo a caballo, además de tocar la vihuela y cantar (IV, 133) y ostentar con gusto riqueza y lujo. El dinero que maneja refleja su potencial económico: las cien monedas de oro, quizás ducados, que da a Celestina (I, 81) constituyen un regalo espléndido, equivalente al salario de un oficial durante casi dos años, lo que muestra su locura. Después pretende vestir a Celestina con paño de Courtray, uno de los más caros del mercado (VI, 153), pero desecha la idea y al final lo cambia por la cadena de oro (XI, 233), que valdría casi otros cien ducados. Por su parte, la confesión final de Pleberio lo aproxima a la imagen de gran mercader o del comerciante rico: posee torres (mansiones urbanas), navíos (comercio), árboles (propiedades rústicas), y adquirió «honras» (no heredó) (XXI, 339), sin olvidar que su discurso recrea lugares comunes y deja entrever huellas petrarquistas.

Calisto cuenta con cuatro criados: Sempronio, Pármeno, un mozo de espuelas, Sosia, y su paje, Tristán. Originariamente eran miembros de la casa ligados a ella por lazos casi familiares, si bien en la época se estaba produciendo una notable transformación: el miembro subalterno que debía al amo lealtad dejaba paso al servidor ligado por relaciones económicas. Se generaliza el pago con dinero y se afianza el concepto de salario; alejado de cualquier fidelidad, Sempronio amenaza con dejar la casa si ve peligro en su trabajo. Pármeno representa el cambio que se está fraguando: inicialmente

confiesa su adhesión al amo, sufre por él (I, 10, 253), pero Celestina lo corrompe con la codicia sexual y material, haciéndole creer que el buen criado es Sempronio, al tiempo que el desorden moral de Calisto se encarga de darle la razón. Al final hablará con resentimiento en casa de Celestina (VIII, 194-195). La situación de las criadas sería distinta. Solían ser hijas de artesanos, de campesinos y viudas; iniciaban su servicio hacia los 10 o 12 años y lo concluían al casarse entre los 16 o los 20. Lucrecia podía estar mejor considerada por ser doncella personal en una casa rica, aunque quizás no fueran muy diversas las condiciones de su relación. Trabajaban a cambio de alojamiento y sustento, percibiendo el salario o dote al concluir el contrato, lo que dificultaba su ruptura o el abandono de la casa donde servían, según refleja la queja de Areúsa:

> Que jamás me precié de llamarme de otrie sino mía, mayormente d'estas señoras que agora se usan. Gástase con ellas lo mejor del tiempo, y con una saya rota de las que ellas desechan pagan servicio de diez años. Denostadas, mal tratadas las traen, contino sojuzgadas, que hablar delante d'ellas no osan. Y cuando ven cerca el tiempo de la obligación de casallas, levántales un caramillo ['embuste'], que se echan con el mozo o con el hijo, o pídenles celos del marido, o que meten hombres en casa, o que hurtó la taza o perdió el anillo. Danles un ciento de azotes y échanlas la puerta fuera, las haldas en la cabeza, diziendo: ¡Allá irás, ladrona, puta, no destruirás mi casa y honra! (IX, 212-213).

Con el discurso de reminiscencias sermonarias pretendía justificar su dedicación a la prostitución, reflejada mediante tres formas en función del lugar donde se ejercía: *a*) la mancebía pública; *b*) la casa de citas (llamadas también monasterios o casas de «mugeres enamoradas», como la de Celestina) y *c*) la casa particular, de modo eventual, como la de Areúsa. Las tres existían en Castilla, pero, como en todo el Occidente, se imponía el control y los límites de la actividad bajo las ordenanzas e inspección de la autoridad municipal, delegada del poder real. Las mancebías públicas se ubicaban en los arrabales de las ciudades, lo que obligaba a desplazarse de ahí a las otras mujeres de oficio similar. En Salamanca se estable-

ció entre 1497-1498, situación que conocería Rojas por su condición de jurista, al tiempo que explica la decadencia de Celestina. La alcahueta tuvo a su cargo nueve mozas jóvenes, ninguna menor de catorce años y la mayor de dieciocho (IX, 214), pero ahora se pensaba prohibir la prostitución fuera de la mancebía pública. La regulación de la prostitución, además de resultar ventajosa para las arcas municipales, entre otras razones se justificaba por la existencia de rufianes que explotaban a las prostitutas, con lo que era casi inevitable la conexión con el delito. Centurio, estereotipo del soldado fanfarrón y antítesis del ideal de paz urbana, representa este grupo, que debe comportarse con más cautela que antes: «la cara acuchillada, dos veces azotado, manco de la mano del espada, treinta mujeres en la putería...» (XV, 286); se jacta de sus habilidades como matón («un desafío con tres juntos, matar un hombre, cortar una pierna o brazo...», XVIII, 308), y presume de sus antepasados; el nombre le viene de su abuelo, rufián de cien mujeres (XVIII, 311), y de su espada, que le da de comer.

Este retrato de la sociedad debe proyectarse sobre una cultura urbana en una época de crisis, en la que todo se desmorona y está en contienda. El mundo marginal sobrepasa las fronteras en las que debía estar confinado, por el desorden moral que impera en el mundo de los amos. Ahora bien, ¿qué ha pretendido Rojas? Según los paratextos mostraría los riesgos morales, sociales y familiares inherentes a las costumbres amorosas de su momento y los peligros de confiar en malos y lisonjeros sirvientes y en alcahuetas como Celestina. Los vicios de amores acarreaban funestas consecuencias en una progresiva cadena, que afectaba al ámbito personal, familiar y ciudadano, tres esferas de la filosofía moral, ejemplificadas sobre unos valores en crisis. Estos propósitos correctores coincidían con la herencia de la comedia romana y específicamente con la de Terencio. Los preliminares y finales se ajustan a las prácticas del género y no parecen adiciones sin valor, si bien la corrección de costumbres a través de ejemplos negativos suele dificultar la interpretación, en este caso aunada a otro problema. Calisto justifica las primeras muertes de sus criados y Celestina:

> agora o en otro tiempo de pagar habían. La vieja era mala y falsa, según parece que hazía trato con ellos, y assí que riñieron sobre la capa del justo. Permissión fue divina que assí acabasse, en pago de muchos adulterios que por su intercessión o causa son cometidos (XIII, 269).

Sus hipócritas y egoístas palabras pueden interpretarse como anticipo de su trágico fin, del mismo modo que los grabadores reflejaron su caída con una imagen similar a la de su entrada en el huerto. Pero también, Pleberio, *paterfamilias* responsable de lo que sucede a su hija, en su lamento final recalca su creencia juvenil de que el mundo se regía por algún orden, para concluir que le parece «un laberinto de errores, un desierto espantable, una morada de fieras» (XXI, 340). Los antitéticos argumentos de Calisto y de Pleberio pertenecen a dos situaciones diferentes y están pronunciados por dos personalidades diversas, ninguna de las cuales puede considerarse modélica y exenta de culpa. A su vez, las coplas finales insisten en la solución ortodoxa, pero la grandeza de Rojas es no haber impuesto ninguna en el texto, por lo que la interpretación queda (relativamente) libre para el lector. En ese mundo perturbado, visto con escepticismo, la pasión amorosa viciada, una medianera y unos criados desleales conducían a la tragedia. Los receptores deben inferir lo importante, «ríen lo donoso, las sentencias y dichos de los filósofos guardan en su memoria para trasponer a sus actos y propósitos» (20). En definitiva, propone diversos niveles interpretativos y registros, de los cuales el público puede aprovecharse, reír y discutir, desde sus orígenes hasta nuestros días.

Nuestra lejanía temporal y las necesarias divisiones cronológicas pueden suscitar errores de perspectiva, porque el curso de los acontecimientos literarios no se detiene en un año preciso, si bien durante el siglo XV, y especialmente al filo del 1500, se están fraguando unos cambios que apuntan a unos nuevos tiempos y sistemas histórico-culturales. En ellos las novedades coexisten con modelos anteriores cronológicamente bastante próximos bien de nueva fac-

tura (*Cárcel de amor*) o bien de obras continuadas, transformadas, remodeladas y adaptadas a los contextos de finales del siglo XV, sea el *Amadís de Gaula* o *La Celestina*. A ello se suma que algunos autores significativos editan a caballo entre los dos siglos, como Juan del Encina, y que en el XVI se imprimen textos creados con antelación, como sucede con el influyente *Cancionero general* de 1511.

La consolidación de la imprenta y de unos nuevos lectores, la difusión más barata en pliegos sueltos, junto a la reedición de textos, posibilitaron en muchos casos una natural continuidad genérica, de creación y de recepción durante la primera parte del siglo XVI. Un hombre de ese tiempo difícilmente podría tener conciencia de que dicha producción correspondía a otra época diferente de la suya, cuando además la ficción sentimental, los libros de caballerías y las celestinas tuvieron un continuado éxito durante el siglo XVI, acrecentadas con nuevas obras. En algunos casos, como ocurrirá con *La Celestina* o el *Amadís*, su fructífera descendencia, con imitaciones directas e indirectas, impregnará buena parte de los géneros de la literatura áurea, tanto fuera como dentro de España. En el caso de la poesía tradicional, a su difusión impresa debemos añadir los cauces orales sin olvidar los musicales. Los dramaturgos encontrarán una fuente de inspiración, y hasta de parodia, en crónicas y romances viejos, pero también en numerosos legendarios o *flores sanctorum*, cuyo origen remonta a la *Legenda aurea* (h. 1260) de Jacobo de la Vorágine. Conscientes del éxito de algunos géneros, los impresores adaptarán los textos a los nuevos gustos de los lectores (y al nuevo soporte material), a lo que vendrá a sumarse la moda de la literatura de cordel. Los viejos argumentos seguirán persistiendo —algunos hasta el siglo XIX e incluso hasta el XX—, pero su sentido, función y público se han modificado sustancialmente. Por citar solo un ejemplo, el empleo de romances como cartillas en las escuelas de primeras letras, e incluso su escenificación por los titiriteros, mantendrá vivas las gestas medievales como bien recuerda don Quijote cuando rememora «aquel [paso] de Valdovinos y del Marqués de Mantua ... historia sabida de los niños, no ignorada de los mozos, celebrada y aun creída de los viejos»

(I, 5). Con distintas modalidades, estos fenómenos históricos de continuidad y cambio no hacen más que reproducir la relación dialéctica entre tradición y originalidad, el primero de los cuales tuvo un especial arraigo hasta el siglo XIX, sin que supusiera ningún obstáculo para la valoración estética de las obras literarias.

TEXTOS DE APOYO

I

EL MUNDO DE LA IGLESIA

1. ALFONSO X, DIOS, PRIMER «AUCTOR»

[...] Del escrivir d'estas palabras avedes oído en el començamiento d'este capitulo cómo dixo Nuestro Señor que él las escriviré. E aquí dize en el XXXIIII° capitulo del Éxodo que las mandó escrivir a Moisén, e avedes oteossí en el libro que a nombre Deuteronomio, que es el postrimero d'estos V libros de Moisén, ó se cuentan de cabo todas estas leyes, que diz que Nuestro Señor que él mismo las escrivió; e semeja que son contrallas estas razones. E sobr'esta contrallá fabla maestre Pedro, e departela d'esta guisa: diz que todo es bien dicho, e que podemos entender e dezir que compuso Nuestro Señor las razones de los mandados, e que ovo el autoridad e el nombre dend porque las mandó escrivir, mas que las escrivió Moisén assí como diziemos nós muchas vezes el rey faze un libro non porque l'él escriva con sus manos, mas porque compone las razones d'él e las emienda e yegua e endereça e muestra la manera de cómo se deven fazer, e de si escrivelas qui él manda, pero dezimos por esta razón que el rey faze el libro. Otrossí cuando dezimos el rey faze un palacio o alguna obra non es dicho porque lo él fiziesse con sus manos, mas porque l' mandó fazer e dio las cosas que fueron mester para ello: e qui esto cumple aquel á nombre que faze la obra, e nós assí veo que usamos de lo dezir. E esta razón tenemos, segund departe maestre Pedro, que dixo Nuestro Señor las razones d'esta segunda vez, e escriviolas Moisén por la letra ebraiga en aquellas tablas qu'él fizo por mandato de Nuestro Señor. [...]

Alfonso X, *General Estoria. Primera parte (Volumen 2: Éxodo. Levítico. Números. Deuteronomio)*, ed. Pedro Sánchez-Prieto Borja, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2001, pp. 192-193.

2. PEDRO DE CUÉLLAR, ESCUELAS CATEDRALICIAS Y FORMACIÓN CLERICAL

[...] Otrosí, el que se ordena deve ser prudente, que deve saber la santa escriptura e por ende es establecido que en las iglesias arçobispales que aya estudio en theología; e deve saber las escripturas d'este siglo porque sepa departir verdat e falsedat; e por ende es establecido que en las iglesias cathedrales aya maestros de las liberales artes, pero non se entiende que arismética e geometría e música e astremonía mas tan solamente de gramática e de lógica e de rectórica; e deven saber de los seglares negocios, pero dezimos que cumple que ayan letradura conpetente, que cuanto a aquel que se ordena a sacras ordenes, el cardenal, veyendo que era grand simplicitat en los clérigos d'esta tierra, que non avien ninguna d'estas sciencias fizo costitución que non se ordenasse clérigo a sacra orden salvo si supiese fablar latín. [...]

José Luis Martín y Antonio Linage Conde, *Religión y sociedad medieval. El catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, Valladolid, 1987, p. 212.

3. PEDRO DE CUÉLLAR, LAS HORAS CANÓNICAS

[...] E las oras canónicas son siete: matines, prima, tercia, VI^a, IX^a, bísperas e cunpletas. E son siete oras así como son siete dones del Spíritu Santo e así como son siete días en la semana e así como son siete edades: las seis de los bivos e la séptima de los binientes. E canten pues que son tantas edades que husen d'estas hedades los omnes. La VIII^a hedat es cuando todos resurgirán. Otrossí, son siete peticiones en el *pater noster* e son siete salmos penitenciales.

E estas oras son dichas nocturnas e diurnas; las nocturnas que son los matines devense començar en la media noche segund dize el salmo *media nocte* etcétera. E nocturna ora es la prima que deve ser dicha grand mañana o ante un poco, mas algunos la rezan depués que an dicho sus matines [c]a así se guarda en la capilla del papa; algunos la dizen de grand de día. Otrosí dizen nocturna hora las cumpletas que se deven dezir cuando enpieça a lobreguecer o algund poco depués; pero en algunas iglesias dizenlas depués de bísperas.

Luego ay oras diurnas, que son estas cuatro: III^a, e VI^a e IX^a, bísperas. Estas se dizen de día; pero porque vemos que se dize prima en nuestra iglesia grand día, más podemos dezir que sea diurna que noturna. Esso mismo dezimos de cumpletas como se digan en nuestra iglesia grand día luego depués de bísperas, que podemos dezir que es diurna.

En estas siete oras alabamos a Dios; el matutinal ofiçio con las laudes es establesçido a domar las carnes e contra las tentaçiones del diablo; prima dezimos porque en tal hora troxeron a Jhesu Christo a Pilato; terçia dezimos que en tal hora fue crucificado con las lenguas de los judios que dizien a Pilato: *crucifige*, etcétera. Otrosi, en tal hora descendio el Spiritu Santo en los discipulos el dia de la cinquesma. Sesta dezimos porque aquella hora fue crucificado Jhesu Christo; IX^a^ porque a aquella ora se salió el alma del cuerpo; hiperas dezimos porque aquella ora le descindieron de la cruz; e dezimos completas porque a aquella ora fue puesto en el monumento.

E deve saber el clérigo que así como pecamos en tres maneras; por coraçón e por obra e por boca, así empieçan en tres maneras las oras; los matines empieçan: *Domine, labia mea aperies*; el completorio: *converte nos*; las otras todas de medio: *Deus in adiutorium*; contra el pecado de la obra: *converte nos*; contra el pecado del coraçón algunos monges primero dizen a matines: *Deus in adiutorium meum intende*; depues *Domine, labia mea*, etcétera. Pero sin la ayuda de Dios nin el coraçón nin las palabras non se pueden obrar a su alabança. [...]

José Luis Martín y Antonio Linage Conde,
ed. cit., pp. 236-237.

4. PEDRO DE CUÉLLAR, DE LOS MALOS HÁBITOS DE LOS CLÉRIGOS

E de los clérigos que son fornicadores, dezimos, si es notorio fornicador, que es suspenso del beneficio; e segund los dotores de grand auctoridat, si celebra es irregular. E dezimos notorio que es en tal manera que non se puede escular en ninguna manera, que lo sabe toda la vezindat o la mayor parte, o es confesado en juicio o condenado. Este tal clérigo es de amonestar de gracia que la deleve; e si non quisiere puédele privar el obispo de su beneficio e darle a otro. E dezimos de gracia que tal clérigo deve ser depuesto por la fornicaçión; pero oy es establesçido por el cardenal que si algund clérigo oviere amiga publicamente, que la oviere por dos meses depués de la publicaçión de aquella constituçión; que si fuere beneficiado, que aya perdida la tercia parte de los frutos del su beneficio [...]

E déverse guardar de enbriagos, que la enbriaguez puede ser fundamento de todos males. E por ende el clérigo que se enbriaga deve abstener por penitençia XXX dias de la comunicaçión de los omnes segund los canones; pero que estas penitençias son oy arbitrarias.

Otrosí, se deve guardar de mucho comer; e es dicho mucho, comer sin mesura más que conviene a su estómago. E si non se quisiere castigar de bever e de mucho comer, débel' el prelado suspender de oficio e de beneficio. Así, los clérigos deven bevir muy templadamente tan bien en comer como en bever; pero pueden buscar los clerigos delicados comeres sinon que non lo fagan con golosina nin con tragonia. [...]

Otrosí, el clérigo deve ser muy temprado tan bien en palabra como en álito; deve ser pesado en el andar, que non deve andar corriendo nin agora muy passo, que el andar agora muy paso e agora muy festino non demuestra estableza en el omne.

Onde, en costumbre e en todo lo al deven mostrar en sí vergüença los clérigos; e deven dezir bien e bien enseñar, que si bien dizen e mal obran, muestran a Dios como les deve condenar, que les muestrará el bien que pudieran aver e condenarlos ha para siempre. [...]

Otrosí, la honestat de los clérigos está en vestidura, que non deve vestir vestiduras verdes nin bermejas, e desuso deve traer las vestiduras. E non deven ser cortas nin muy luengas; pero siempre los clérigos guardando la honestat que deven, puédense enformar en las vestiduras a la costumbre de la tierra de los clérigos. [...]

Otrosí, la honestat de los clérigos es esta: que se allegue a la conversación de los buenos, que a las devegadas las compañas de los malos corrompen buenas costumbres; onde dize David: «con el malo será malo», etcétera. E en todo se deve pasar fazer mejor vida que los legos. [...]

Pedro de Cuéllar, «Las horas canónicas» y
«De los malos hábitos de los clérigos», en José Luis Martín
y Antonio Linage Conde, ed. cit.,
pp. 236-237 y pp. 238-242.

5. EL «CONTRAFACTUM»: LA ORDEN GOLIÁRDICA

XL
CUANDO SE PROCLAMA...

1

Cuando se proclama
«id por todo el mundo»,
los sacerdotes deambulan,

corren los cenobitas,
y del Evangelio
se alejan ya los levitas,
y se someten todos a nuestra regla,
salvación de la vida.

2

En esta regla está escrito:
«Probad todas las cosas,
considerad muy bien
nuestra vida,
perseverad
contra los clérigos malvados,
que no os hacen caridad
generosamente».

3

Nosotros somos ahora
los garantes de la misericordia,
puesto que acogemos
a los grandes y pequeños:
acogemos a los ricos
y a los pobres
—a quienes los devotos monjes
dejan a la puerta.

4

Aceptamos al monje
de coronilla tonsurada,
y también al presbítero
que viene con su matrona,
al maestro con sus chicos,
al párroco con su vicario,
y con sumo gusto al estudiante
cubierto de un buen vestido.

5

A los de la Marca, a los bávaros,
sajones, austriacos,
todos cuantos seáis nobles,
camaradas, os ruego
que pongáis oído
a las nuevas *Decretales*:
«Mueran los avaros
y jamás los generosos».

6

Nuestra orden acoge
a los justos y a los injustos,
a los cojos y a los débiles,
a los derrengados por la vejez...,

7

a los belicosos y a los pacíficos,
a los dulces y a los rabiosos,
a los bohemios y a los teutones,
a los esclavos y a los romanos,
a los de estatura media,
a los gigantes y a los enanos,
a los de talante humilde
y, por otro lado, también a los vanidosos.

8

De la orden de los vagantes
os digo las leyes:
su vida es noble,
dulce es natural;
más los deleita
un buen asado,
en verdad, que
una medida de cebada.

9

Nuestra orden prohíbe
los maitines totalmente:
hay ciertos fantasmas
que vagan de mañana
y que nos provocan
vanas visiones.
Quien a esa hora se levante,
es que no tiene la mente sana.

10

Nuestra orden prohíbe
siempre los maitines;
pero tan pronto nos levantamos
salimos al aire
y nos hacemos llevar
vino y gallinas.
Nada allí tenemos,
salvo las amenazas del Azar.

11

Con razón nuestra orden
se llama secta,
pues es de muy diverso género
la gente que la sigue.
Por ello este y esta y esto
tiene ahí cabida,
pues personas de todo género
reciben tan gran hospitalidad.

12

Nuestra orden prohíbe
usar doble ropa;
quien recibe una túnica
puede irse harto contento;
pero apenas lanza la capa,

con la ayuda de Decio,
el ceñidor se lo lleva
el juego a ojos vistas.

13

Y lo dicho de la exterior
valga para la ropa interior:
quien goce de camisa,
pásese sin calzones;
si lleva zapatos,
no calce nada más;
pues quien infringe esto
queda excomulgado.

14

Nadie dé un paso más allá
de la puerta en ayunas,
y si es pobre,
que no deje de pedir limosna.
Un solo dinero a menudo
se incrementa
cuando se sienta a jugar
un jugador como cumple.

15

En el camino, nadie
marche contra el viento
ni se enfrente a la pobreza
con ceño doliente;
mejor es que tenga siempre
por delante el consuelo de la esperanza,
pues a un gran mal sigue
una gozosa suerte.

16

A quienes encontréis,
decidles por qué
queréis examinar
las costumbres de todos y cada uno:
«He venido a reprobar a los réprobos,
aprobar a los probos,
separar los cabritos
de las ovejas».

Cantos de goliardos (Carmina Burana), traducción del latín de Lluís Moles, Seix Barral, Barcelona, 1978, pp. 297-307.

6. JUEGOS HONESTOS Y DESHONESTOS EN LAS IGLESIAS

[...] *Que non se fagan juegos ni cosas desonestas en las iglesias el día de Navidad e los tres días siguientes*

Santidat es devida, segunt dize el profeta, a la casa del Señor, donde el santo de los santos, Jesuchristo, nuestro Señor, con tremor e humildat deve ser adorado e con devoción ensalçado, en cuyo nombre todo hinojo deve ser fincado por tierra. Contra aquesto ha seído calçoada, segunt se cree por instigación del enemigo, de huengos tiempos acá, cierto uso e costumbre, que más verdaderamente es dicho abuso e corruptela, así en la nuestra iglesia cathedral como en las otras iglesias del dicho nuestro obispado, conviene a saber, que los días de Sant Esteban e de San Juan Evangelista e de los Ignocentes e en otros ciertos días festivales, diziéndose la misa e los otros divinales oficios, suelen e acostumbran fazer e dezir muchas burlas e escarnios e cosas torpes e feas e desonestas, de dicho e de fecho, con que nuestro Señor es ofendido, las cuales devrían ser muy ajenas de toda casa de oración e de oficio divinal. Por ende, nós, queriendo en aquesto dar remedio convenible, en cuanto podemos, *sancta synodo approbante*, irritamos e cassamos e anulamos la tal costumbre, uso e abuso e corruptela. E mandamos e defendemos firmemente por esta nuestra constitución e ordenança, al deán e cabillo e dignidades e personas e canónigos e beneficiados de la dicha nuestra iglesia, e a los arciprestes e vicarios e curas e clérigos e capellanes e a todos los otros clérigos e beneficiados de todas las iglesias del dicho nuestro obispado, e a cada uno d'ellos, que de aquí adelante, en los dichos días e fiestas ni en alguno

d'ellos ni en otros algunos, diziéndose la misa o Bisperas o Maitenes o otros cualesquier divinales oficios, non digan nin fagan las semejantes burlas e cosas feas, torpes e desonestas, en dicho ni en fecho nin en otra manera alguna, ni canten chançonetas ni cantares desonestos, salvo solamente aquellas que pertenescieren a loor e alabança de Dios e de nuestra Señora, su madre, e de los sus santos. E cualquier que las cosas suso dichas torpes e deshonestas o alguna d'ellas cantare o fiziere o diere en los dichos oficios divinales, por el mismo fecho, sin otra monición alguna, por cada vegada que lo contrario fiziere, caya, cada uno que lo fiziere, en pena, si fuere beneficiado en la dicha iglesia cathedral, de treinta reales de plata, e si fuere cura o beneficiado fuera de la dicha iglesia, de la meitat de los dichos reales [...] Pero por esto non quitamos ni defendemos que non se faga el obispillo e las cosas e abtos a él pertenescientes, que por ciertos misterios se suelen e acostunbran fazer en cada un año. [...]

Constituciones Sinodales de Segovia, 1472,
en *Teatro medieval*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego,
Cátedra, Madrid, 2009,
pp. 315-317.

7. FIESTA DE LOS REYES MAGOS EN EL ÁMBITO CORTESANO

[...] Y despue ovieron cenado y levantaron las mesas, entró por la sala una dueña, cavallera en un asnico sardesco, con un niño en los braços, que representava ser nuestra señora la Virgen María con el su bendito e glorioso Fijo, e con ella Josep. Y en modo de grant devoción, el dicho señor Condestable la recibió, e la subió al asiento do estava, y la puso entre la dicha señora condesa e la señora doña Guiomar Carrillo su madre e la señora doña Juana su hermana, e las otras dueñas e donzellas que ende estavan.

Y el dicho señor se retrayó a una cámara que está al otro cabo de la sala, y dende a poco salió de la dicha cámara con dos pajes muy bien vestidos, con viajes e sus coronas en las cabeças, a la manera de los tres reyes magos, y sendas copas en las manos, con sus presentes. Y así movió por la sala adelante, muy mucho paso, e con muy gentil contenençia, mirando el estrella que los guiava, la cual iva por un cordel que en la dicha sala estava. E así llegó al cabo d'ella, do la Virgen con su Fijo estavan, e ofresció sus presentes, con muy grant estruendo de trompetas e atabales y otros estormentos.

Y esto así fecho, retrayose a la dicha cámara, do salió vestido de otra manera. Y luego tocaron las chirimías, e començó a dançar con la señora condesa e doña Juana su hermana; e después otros gentiles onbres e pajes e donzellas. E

desque ovieron un rato dançado e bailado, troxieron la colación, e retrayose a dormir. [...]

Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (Crónica del siglo xv), ed. Juan de Mata Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1940, pp. 71-72.

8. FESTEJOS RELIGIOSOS PARA LA CELEBRACIÓN DE LA LLEGADA DE LA REINA ISABEL

[...] *Eadem die* mossén Remón Granyén, clérigo, beneficiado en la iglesia de Sancta María d[e] la dita ciudat, et Ferrán Martínez, maestro de canto, habitantes en la dita ciudat, de sus ciertas sciencias, *simul et insolidum*, prometieron et se obligaron et juraron al senyal de la cruz, etc. de fazer para la venida e entrada de la senyora reina en la present ciudat tres istorias honradament, llenas de vozes, a cargo e costa d'ellos, según convenrá, a saber es, la Istoria del Judicio, los Santos Padres y el Devallamiento d[e] la Cruz por precio de seiscientos solidos jaqueses, los cuales les promete dar el magnífico micer Johán de Nueros, jurista, ciudadano d[e] la dita ciudat. Et jura al senyal d[e] la Cruz e de los Santos Cuatro Evangelios de nuestro Senyor Jhesucristo, etc. darles hun día aprés que las ditas istorias fechas serán. E dar a ellos e a todos los cantores una yantar, según que al dicho micer Johán vista será. Et los ditos maestros prometen e juran restituir todas las vestimentas etc., excepto las de los pecados, *large*, *cum renunciacionibus*, *subreptionibus*, etc. [...]

José Antonio Mateos Royo, «Teatro religioso y homenaje político: la entrada de la reina Isabel en Calatayud (1481)», *Voz y letra*, VIII/1 (1997), p. 27.

9. LOS ENTREMESES DEL CORPUS DE ZARAGOZA (1480)

Archivo de Protocolos Notariales de Daroca
Miguel Sancho, 1479-1489 (1230), 5 de junio de 1480.

[...] Inventario de los carros de Corpus Christi que están en la casa de los carros fechos aprés de la fiesta de Corpus Christi a v de junio mil CCCCLXXX.

Primo se trobó en el carro de la Creación del Universo que fizo maestre Luis, barvero, que yde havía XVII ángeles chicos, XVIIII jerubines e XIIII estrellas grosas.

Ítem dos cortinas grandes que estavan en las puertas grandes crecidas del dicho carro.

Ítem nueve cielos de vitre con su cuerda del puyament del Dios Padre, con otras cuerdas que puyan los ditos cielos.

Ítem hun sobrecielo que va encima de Dios Padre con una rueda que va en medio que se vuelve al arrededor.

Ítem hun bastiment en medio del carro de la Creación del Mundo.

Ítem las cortinas que van alrededor del carro, las cuales tiene el dicho Barthelomé d'Asin que las recibió del dito maestre Luis y

Ítem las alas del jerubín del dito carro et el bonet.

Carro del Judicio, fecho por mossén Pifán.

Primo todo el vitre del carro con dos escalericas encharadas dentro del Infierno.

Ítem, que ha de dar del dito carro el dito mossén Pifán [en blanco].

Ítem, que en el dito carro está el cielo guarnido de lana nueva de colores.

Ítem, las cortinas del dito carro, las cuales se livraron al dito Barthelomeu.

Carro de la Salutación de Nuestra Senyora.

Primo todo el vitre del carro con el cielo todo guarnido con su lana nueva de colores con algunos jerubines que están pegados en el dito cielo.

Ítem las cortinas del dito carro que van alderredor.

E así los dichos Gaspar de Santa Cruz e Barthelomeu d'Asin en los dichos nombres e cada uno d'ellos reconocieron e otorgaron haver trobado e inventariado todas las dichas alnas e cosas de los dichos carros así et segunt de part de uso se contiene. [...]

José Antonio Mateos Royo, «Teatro religioso y configuración escénica: los entremeses del *Corpus* de Zaragoza (1480)», *Archivo de Filología Aragonesa*, LII-LIII (1996-1997), pp. 114-115.

10. GUTIERRE DÍAZ DE GAMES, MILAGROS DEL NIÑO JESÚS EN UNA BIOGRAFÍA CABALLERESCA

Cómo cuando fuerpe Herodes al niño Jesús e a su madre, la Virgen Santa María, fue a la sombra de una palma por el grand sol que fazía en el desierto, en el camino de Egito. De los milagros e de la honra que dio a los cavalleros.

En aquel tiempo que Josepe llevava a la Virgen Santa María a Egito, e al niño Jesús, segund el ángel gelo mandó, ivan un día por el desierto del Sur e del Sin, e fazía muy grand calor del sol. E no ay en aquel desierto agua ni árboles. E ellos assí andando, vieron una palma muy alta. E dixo Santa María que los llevase Josepe deyuso de aquella palma, a la sombra d'ella, que tan grand calor fazía que non lo podían sofrir.

E fueron allá, e la Virgen sentiose con su fijo, dándole a mamar de la leche de sus tetas. E miró contra arriba. E vio fermosos dátiles e que estavan muy altos. E el niño Jesús vio que su madre avía voluntad de aquellos dátiles, e dixo:

—Palma, abaxa tus ramos e tomará mi madre del tu fruto.

E luego omillose la palma fasta las manos de la Virgen, e tomó e comió d'ellos. E Josepe e su compañía tomaron d'ellos cuantos oviesen menester. E después dixo Jesús:

—Palma, abre tus raízes e parescerá una vena de agua que está deyuso de ti ascondida. Beverá mi madre e todos nosotros, que la avemos bien menester.

A la sazón manaron cinco fuentes muy claras, de agua muy clara, e muy sabrosa, e muy fría, de so las raízes de la palma. E bevieron ellos e sus ganados, e tomaron para su camino la que ovieron menester. E la palma siempre estuvo baxa en todo el tiempo que ellos allí estuvieron, esperando que aquel que la mandó abaxar la mandase alçar. Cuando querían partir dende, dixo Jesús:

—Árbol, levanta tus ramos. Palma, tú serás más honrada entre todos los otros árboles, e serás plantada en el paraíso del mi Padre. E quiero por tu honra que, cuando alguno peleare e venciere, que le digan por honra: «Agora llegaste a palma de vitoria».

Entonces la palma alçose e estuvo enfiesta. En esa ora vieron venir por el aire un ángel e omillose a Jesús, e tomó un ramo de la palma. E ivase con el cantando un canto muy dulce e suave, como avía venido. En cuanto allí estuvieron, en el sabor de los dátiles e la dulçor del agua, e en la visión del ángel e en el oír de la melodía de su canto, sintieron los deleites celestiales.

Gutierre Díaz de Gamez, *El Victorial*, ed. Rafael Beltrán Llavador, Taurus, Madrid, 1994, pp. 200-201.

11. «DE CÓMO DEVE EL OME ESQUIVAR DE MORAR CON LAS MUGERES»

Segund dize Segundo Filósofo, la muger es confusión del ome e bestia sin fartura e cuidado continuado e guerra que nunca cesa e daño cutiano e casa de tempestad e embargo de cuidado. Onde la conpanía de la muger es de fuir por tres cosas. La primera porque enfaza al ome, segund aquello que dize Salomón en el setemo

capítulo del Eclesiastés: «Falle que la muger era más amarga que la muerte e lazo de caçadores, e que el su coraçón era red de pescadores e que las sus manos heran cadenas». E ese mesmo Salomón dize a los siete capítulos de los Proverbios que una muger enredó a un mancebo con muchas palabras. E de aquesto avemos enxemplo de Sant Son a los diez e seis capítulos del Libro de los Jueces que lo ató su muger Dalila cuando dormía. E aún de aquesto avemos enxemplo de la Lamia la cual, segund dize la Glosa sobre el cuarto capítulo de las Lamentaciones de Jeremías, á la cabeça de virgen e afalaga al ome con la cara e si lo puede tomar despadáçalo a bocados e trágalo. E en el nono capítulo de los Proverbios es escripto que el que se llegare a la mujer descenderá a los infiernos, e el que se ayuntare d'ella salvará la su alma. Lo segundo, es de fuir la compañía de la muger porque enuzia al ome, segund aquello que dize Salomón en el sesto capítulo de los Proverbios, que el que entrare a la muger de su próximo será suzio si la tañere. Ca segund dize el Eclesiástico a los treinta e un capítulos, el que tañere la pez enzuziarse á. E lo tercero, es de fuir la compañía de la muger porque despoja al ome de las riquezas e de las virtudes. E de aquesto avemos enxemplo a los treinta e nueve capítulos del Génesi que la muger desnudó del manto a Josep porque non quería pecar con ella. [...]

El Espéculo de los legos. Texto inédito del siglo XV, ed. José María Mohedano, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1951, pp. 285-286.

12. SERMÓN DE LA FORMACIÓN DEL HOMBRE

Sermón del Formamiento del Omne

[E] *legisti nos, Domine, ex omne carne; propterea confitebimur et laudabimus nomen tuum in eternum* (David).

El profeta David, fablando por gracia de Spíritu Sancto, dixo aquestas palabras; e el entendimiento d'ellas, cuanto a la letra, es este: «Señor, escogístenos de toda humanal carne, e por ende confesaremos e alabaremos et tu sancto nombre por siempre jamás».

En las cuales palabras brevemientre se entienden e se manifestan tres cosas: la primera es principal conoscencia, que es madre de todas las virtudes e es cosa con que plaze mucho a Dios, ca bien así como la desconoscencia es cosa con que pesa mucho a Dios, así le plaze mucho con la cognoscencia de los sus fijos que alaban el

su sancto nonbre e oyen de buenamiente la su palabra e andan en las sus carreras. Onde esta cognoscencia es llamada «prudencia», que quiere tanto dezir como «discreción e sabiduría e juizio de gracia».

Lo segundo es que deve omne mucho fazer por saber qué cosa es omne e de qué cosa es conpuesto e formado, e deve fazer mucho por que la su carne sea linpia e escogida entre todas las cartes. E esto se entiende en la segunda palabra que dixe: *Ex omni carne* («de toda humanal carne»).

Lo tercero que deve fazer mucho toda criatura que a Dios cognosce, que tenga buena esperança; que por el perdón que en este mundo ganará que irá bevir por sienpre en la conpaña de los ángeles e de los sanctos de paraíso, onde dan alabança a Dios por sienpre. Esto se entiende en las postrimeras palabras que vos dixe: *Propterea confitebimur et laudabimus nomen tuum in eternum* («por la cual cosa confessaremos e alabaremos el tu sancto nonbre por sienpre»).

Onde devedes saber que todos los que en este mundo somos nascidos, todos venimos del primero omne que Dios fizo, que fue nuestro padre Adam; el cual nos conviene saber de qué cosas fue conpuesto e formado, e [qué] gracias e mercedes le fizo el nuestro Señor Dios, e qué maravillosa cosa fizo en el poner de su nonbre en que l' dixo «Adam».

Onde para saber Adam de qué fue fecho, fue fecho del más vil elemento e más suzio que puede ser, que es la tierra. E que esto sea verdat, así lo avemos escripto en el primero libro de la Ley, *Genesis primo ca°: Formavit Deus hominem de limo terre* («formó Dios el omne del limo de la tierra»). E para saber su nonbre de Adam dónde fue tomado e de cuáles letras, avémoslo por unos viessos del *Gracismo* en la *Gramática* que dizen así: *Anatole dedit a, Disies contulit d, Artes prebuit a, Mesembrio m, collige, fit Adam*. Onde d'estas cuatro letras que son en el nonbre de Adam nos demuestran e manifiestan estos viesos que dicho he. E estas cuatro letras vinieron con cuatro estrellas de las cuatro partes del mundo por mandado de Dios; e troxieronlas cuatro ángeles que fueron enbiados por todas las cuatro partes del mundo [...].

E estas cuatro estrellas reinan con las cuatro planetas, que son cuatro ruedas que sotienen el mundo. E estas cuatro planetas engendraron cuatro elementos que matan e vivifican toda criatura: e en la parte de oriente, do es aquella estrella que es llamada Anatole, onde fue tomada esta letra que es «a», que es la primera letra del nonbre de Adam, e con esta letra fue traída una conplisión que es llamada mal enconia, que es fría e seca, e es conparada al elemento de la tierra, que es frío e seco; e su morada de la mal enconia es en el baço, e reina en el otoño. E en la parte de occidente, donde está aquella estrella que es llamada Deus, donde fue tomada la «d», que es la segunda letra del nonbre de Adam, con esta vino otra conplisión que es llamada flema: e esta es fría e humida, e es conparada al

elemento del agua, e su morada es en el pulmón, e reina en el invierno. E en la parte de meridién, do está aquella estrella que es llamada Artes, donde fue tomada la «a», que es la tercera letra del nombre de Adam, con esta vino otra complisión, que es llamada sangre; e esta es caliente e húmida, e es comparada al aire, e reina en el verano, e su morada es en el coraçón e en el figado e en todas las venas, segund que es enbiada por el spiritu de vida a los dos lados del cuerpo del omne por dos finiest[r]as que tiene el coraçón; e a la una dizen basílica e a la otra cefálica. E a la parte de setenptrión, do está la estrella que llaman Messenbrio, donde fue tomada la otra letra, «m», que es la quarta letra e la postrimera del nombre de Adán, e con esta vino otra complisión que es llamada cólera; e esta es caliente e seca, e es comparada al fuego, e reina en el estío, e su morada es en la fiel.

E d'estos cuatro elementos e complisiones fue compuesto e elementado nuestro padre Adam e todos los omnes que en este mundo fueron e son e serán de aquí adelantre, ca estos humores son todos en las asaduras de dentro del cuerpo del omne; ca la mal encolía es en el baço, como dixe, e la flema en el pulmón, e la sangre en el coraçón e en el figado, e la cólera en la fiel.

Onde la semiente de Adam fue así esparzida e derramada en cuatro maneras de gentes, que son cuatro maneras de crencias: la primera gente fue de maniqueos, que son los erejes. E estos son conparados a la mal encolía e a la tierra, que son frios e secos, que nunca ovieron conoscencia de Dios nin ley, mas ovieron siempre seca de eregía, e semejan a la tierra porque à natura de descender e non de subir; e así estos manicheos erejes descendieron al infierno e [non] subieron al paraíso.

La segunda gente del linage de Adam fueron los moros, que son semejantes al agua, ca el agua à en sí dos propiedades: e la una es que si en ella te catares, verás el cielo; e la otra propiedat es que recibe en sí toda suzedat. E así los moros an en sí estas dos propiedades e naturalezas, que cuando dizen «Alla», ven el cielo en la crandat del agua, mas cuando dizen «Maphomat», arrencuran e cuzuzan toda su crencia, e otrosí reciben en sí toda suzedat e son complidos de todo fornicio e de todo pecado sozio e malo.

E la tercera gente del linage de Adam, que fue apartada e derramada, son los judíos; e la razón es esta: porque non mantienen ley nin la guardan, pues venido es el su Mexías, que es Jhesuchristo. E estos judíos son comparados a la sangre, ca son sanguinos mortales, ca fizieron sangre en el justo Mexías, Fijo de María, que los venit salvar; e cuando dixo Pilatos: «Yo non fallo razón en este omne por que lo deva matar, tomadlo vosotros e matadlo si quisiéredes, e vós veredes lo que faredes», e dixeron ellos: *Sanguis eius super nos e super filios nostros* («la su sangre sea sobre nos e sobre nuestros fijos»). Pues vet si son sanguinos, pues ensangrentaron sus manos en la sangre del Justo; e así como el sangriento de su cualidat e de su complisión es profitoso e tiene en su porfia

maguer vea que tiene mentira, así los judíos sanguinos siempre tienen en su porfía e quieren morir en ella así como murieron sus padres e fueron al infierno; que así se lo prometió el nuestro Señor Jhesuchristo en el su Evangelio por Sant Johán: *In peccato vestro moriemini* («en vuestro pecado e en vuestra porfía moriredes»).

La cuarta generación e gente del linage de Adam son los christianos, que se salvan por penitencia e por perdón que an de la Eglesia de Dios, que es comparada a la cualidat de la cólera, que es caliente e seca e es semejante al fuego en encendimiento. [...]

Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez, *Un sermonario castellano medieval. El Ms. 1854 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 1999, II, pp. 659-661.

13. FRAY HERNANDO DE TALAVERA, LECTURAS EN CONVENTOS FEMENINOS

Capítulo séptimo: de cómo se han de oír a la lección, y cuándo, y qué libros han de leer

Mucho y más que mucho aprovecha, devotas hijas, la santa lección para adquirir y conservar la devoción, y, para que por ella seáis avisadas de todo lo que conviene para vuestra salvación, por eso amad la lección y dados a ella cuanto más pudiéredes; en todo tiempo haya lección cuando tomáis la refección corporal así a la cena como al yantar y en los días de ayuno a la colación. Sea una hermana deputada para esto cada semana, y sea de las que más saben y mejor leen y con mejor gracia y mejor voz; provea con mucho estudio la lección que allí ha de leer; léala de vagar, bien entonada, bien pausada y pronunciada, como se dice en el coro cuando más solamente cantáis los maitines. Descanse entre pausa y pausa y más entre capítulo y capítulo; y, porque no les sea penoso esperar que vos acabéis de comer, estando ella ayuna podrá tomar algún poco de refección antes que suba a leer, aunque sea día de ayuno. Sea siempre la lección en romance, porque la lección que no se entiende, ni se lee ni se oye como debe, ni aprovecha mucho leerse. Sea la lección de los santos evangelios, y aun de todo el Testamento nuevo; sea de los cinco libros de Salomón, sea de Tobías, de Ester y de la Santa Judit; sea de las vidas de los santos; sea de los *Morales* de San Gregorio y de sus *Diálogos*; sea de la *Vida de Nuestro Señor Jesucristo*, que compuso fray Francisco Jiménez, santo fraile menor, patriarca que fue de Jerusalem; sea de natura angeli-

ca y *de las donas* que escribió él mesmo; sea del libro que escribió San Juan Buenaventura de cómo los novicios han de ser enseñados en la santa religión; sea del libro que enseña cómo se han de haber los religiosos en todo lugar y en todo tiempo y en toda ocupación; sea del libro que enseña cómo se han de guardar el corazón, que es un libro muy provechoso; sea de la *Regla* que escribió el glorioso mi padre San Hierónimo a la santa Virgen, Eustoquio y la *Epístola* que le escribió de cómo se ha de guardar la castidad, y de su santa muerte, y muy devoto pasamiento de esta vida, y de los milagros que Nuestro Señor hizo por él; sea del libro que escribió vuestro dulce padre San Bernardo a su santa hermana Florentina; del libro que escribió San Agustín de la vida del cristiano; ítem del *Espejo del pecador*; del *Soliloquio*, de las oraciones de los padres y de las instituciones de los monjes; del *Espejo de los legos*, y otros libros devotos y provechosos para mejorar vuestras consciencias tanto que todos sean y se lean en romance. Oíd todas la lección con mucha atención y silencio. Estén allí más atentas el corazón y las orejas a la lección, que es manjar espiritual, que el paladar, que los ojos, y las manos a la vianda corporal. Ved que no se haga entonces ruido alguno que pueda estorbar la lección ni vuestra atención. Cada día vos lea aquella misma lectora conventualmente un capítulo de vuestra regla antes que entréis en vísperas, y otro capítulo de cualquier libro de los susodichos luego que saliéredes de completas, para que con aquella santa lección vayáis a tomar el sueño con mucha devoción. Ítem en los domingos y fiestas de guardar, esta misma lectora vos lea lección, por media hora a lo menos, a las dos horas después de mediodía, y cada que vos juntaredes todas o muchas, aunque seáis pocas, a cualquier ocupación. Oíd entonces lección o rezad salmos penitenciales, horas de defuntos, *Quicumque vult*, y otras cosas que todas sepáis de cor, diciéndolo a versos y a coros, como si estoviésedes en el coro, diciendo el oficio canónico. Demás de esto tenga cada una que supiere leer algún libro consigo muy familiar en que a menudo lea los tiempos que le vagare, y en el que lea a las que no saben leer, si alguna se le ayuntare. Todas estas lecciones conventuales vos sean leídas y por vos oídas en los tiempos ya dichos en el capítulo y casa deputada para decir y corregir las culpas. Las cuales se lean así distintas y pausadas, pero no así entonadas como a la mesa, y se oyan con tanto silencio y atención y mucho más, pues entonces pueden estar enteros y más quietos todos vuestros sentidos a las oír y entender. Como quier que, si entonces quisiésedes allí hacer alguna labor, no sería malo, aunque asaz es buena labor oír bien la tal lección. [...]

Fray Hernando de Talavera, *De cómo han de vivir las monjas de San Bernardo, en sus monasterios de Ávila*, ed. Olegario González Hernández, en «Fray Hernando de Talavera. Un aspecto nuevo de su personalidad», *Hispania Sacra*, 13 (1960), pp. 157-158.

14. LECTURAS SAGRADAS FRENTE A LECTURAS PROFANAS

Prólogo primero o epístola prohemial en el libro que es intitulado «Vida de Nuestro Redemptor Jesucristo y de sus fechos», compuesto y ordenado por un venerable y devoto religioso de la Orden del glorioso y bienaventurado doctor San Hierónimo

Segunt la sentencia del Apóstol *A los romanos* todas las cosas que son escriptas en los libros santos son ordenadas para nuestra doctrina, porque consolados y enseñados por ellas tengamos esperança firme de alcançar los gozos eternos que nos prometen, y fortaleza nunca vencida para resistir a las adversidades que de todas partes nos combaten. ¿E qué escriptura piensas que pueda para esto más aprovechar que aquella en la cual se tratan los misterios sacratísimos de la Vida y Passión del resplandor de la gloria, Nuestro Señor Jesucristo? Onde Sant Bernardo dize: «El libro en que cada día deve estudiar el cristiano es en el que se enseña y trata la Vida y la Pasión de Nuestro Redentor, porque en él contemple la caridad inestimable, mediante la cual nos amó y el dolor inmenso que en su passión sufrió [...]. ¿Pues para qué piensas que son todas estas cosas escriptas? [...] E si para el fin susodicho fueron con tanta diligencia las sanctas historias escriptas por los padres antiguos, ¿cuántos son dignos de reprehensión los que, dexada aparte y pospuesta la lección d'este libro, se ocupan de todo su coraçón en los tratados vanos y seglares y llenos de las fablillas de los poetas? E a los que en las tales lecciones ocupan su ingenio y pierden su tiempo reprehende el propheta David diziendo: «¡O hijos de los hombres!, ¿para qué amáis la vanidad y andáis buscando las mentiras?». Huid, o mortales, la falsedad que fue en el mundo introduzida por la malicia del demonio, que según el testimonio del Evangelio es padre de mentira, y amad y buscad la verdad para cuyo conocimiento sois criados. Pues si te deleitan los hechos maravillosos y por la mayor parte fingidos de los esforçados cavalleros que, puestos en las batallas, no supieron bolver las espaldas, lee en este libro y verás los triunfos muy gloriosos de los apóstoles que con solas las armas de su fe vencieron en todo el mundo. Rebuelve estas historias y sabrás por su muy verdadera relación cómo los santos mártires puestos en la batalla de los tormentos antes les faltó la vida que el esfuerço. ¿Qué vitoria pudo ser mayor que vencer los mártires a sus perseguidores, haziendo escarnio de sus tormentos y mostrar en las penas más esforçado ánimo para las sufrir que el cruel atormentador tenía para ge las dar? Si sientes tu coraçón inclinado a la lección de los que en este mundo se amaron, y por guardarse la fe se ofrescieron de su voluntad a la muerte, hazte familiar a este libro, y verás que en tal manera el amor dulce de Jesucristo ocupó el corazón de las santas virgines que muchas d'ellas a los doze o treze años perdieron con alegre voluntad esta vida temporal por guardar su fe y virginidad al Esposo celestial. Si los acaescimientos diversos de la fortuna que sobre muchos vinieron

te conmueven unas vezes a sentimientos de piadad, otras te despiertan a alegría y en esto parece que tu ánima rescibe recreación, ocúpate en esta escriptura santa en la cual no hallarás historia en que no ocurran estas dos cosas. E porque en particular te nombremos alguna, ¿qué lección te puede más despertar a sentimiento de compasión que la de la passión del Hijo de Dios e más a alegría e consolación que la de su gloriosa resurrección? Pues a estas santas historias inclina tu ingenio y ocupa de ellas parte de tu tiempo. Si desseas ser guiado por el camino que lieva a la vida [...]. E de aquí ha sucedido esta costumbre loable en nuestra orden, y en las otras bien ordenadas, que entre las otras lectiones que se leen a los religiosos cuando están assentados a la mesa se lean las vidas de los sanctos, e las historias de los Padres passados, en el mesmo día en que en la Iglesia se celebra su fiesta, porque entonces oyan como por la abstinencia y las otras virtudes vinieron a tanta honra e gloria como d'ellos predica su historia.

La vida y Pasión de Nuestro Señor Jesucristo y las historias de las festividades de su Santísima Madre, con las de los santos apóstoles, mártires, confesores y vírgenes, Zaragoza, Jorge Cocci, 1516.

15. LA VISIÓN DEL MÁS ALLÁ

[...] Un hombre que se llamava Juan Martínez, vecino de la villa de Çumaya que es en la provincia de Guipúzcua, vino a este monesterio en romería e, recontando la causa, dixo assí:

—Yo fui tentado del enemigo cerca de la fe, en tanto grado que dudava si avía paraiso e purgatorio e infierno. E estando un día en mi cama acostado a dormir, dos horas antes que amaneciesse, como estoviesse enbuelto en mis diabólicos pensamientos adormecime e parecíame que nevava muy mucho e que me levantava para poner recaudo en el ganado que tenía en el campo. E queriendo salir de mi casa, que se levantava un gran torvellino de viento, en el cual no vía otra cosa sinon que me parecía que me fue luego tapada la boca con una mano muy fuertemente, por tal manera que assí me salió el ánima del cuerpo. E sentí entonces tanta angustia e dolor, cual lengua de honbre no podría dezir ni coraçón pensar, e di tan gran gemido cuando se me arrancó el ánima, que todos los de mi casa me oyeron e fueron espantados. Los cuales, oyendo aquel gemido, levantáronse y encendieron candela e falláronme muerto e fizieron tantos llantos que se ayuntó toda la vezindad.

Pues desque el ánima me salió del cuerpo, luego súbito fue llevada a un logar donde estavan tres ángeles assentados a una mesa. [...]

E levome primero a un logar en el cual avía penas muy crueles y espantosas e este era el infierno, adonde están los condenados a pena perpetua. E el ángel que me esto mostró le fizo abrir para que viesse aquellas tristes ánimas e los tormentos que ende padecen. En el cual logar vi tanta muchedumbre de ánimas que es cosa espantosa de dezir e vi, esso mesmo, los increíbles e muy crueles tormentos que padecían e vi visiones de demonios muy feas e serpientes e gusanos e terrible fedor.

E después vide otro lugar, que estava sobre este, para los que aquí se avían confessado e no avían conplido las pinitencias que les fueron dadas, e este logar era el purgatorio en el cual vi algunos que tenían las manos juntas e alçadas, como que esperavan salvación. E vide, otrosí, ende infinitas ánimas tan feas e desfiguradas por las grandes penas e crueles tormentos que padecían, que nunca pude conocer a algunas d'ellas. E assí era encendido el fuego en aquel logar, como cuando el forno de la calera está del todo encendido. [...]

E vi más, que en medio de aquellos grandes fuegos estava una puente muy alta e luenga, e que no tenía en anchura a mi parecer más de tres dedos. E díxome el ángel:

—Amigo, anda e passemos esta puente por que te pueda mostrar otras cosas espantosas.

E yo con mucho miedo dixe:

—Señor, ¿como podrá ser que yo pueda pasar por logar tan estrecho y espantoso?

E el ángel me respondió:

—Trava con la mano d'esta mi cinta e no ayas miedo.

E yo travé de su cinta e assí passamos aquella puente muy terrible, debaxo de la cual vide estar cosas tan espantosas que es espanto de las pensar. [...]

E después d'esto mostrome el ángel un palacio que estava cerca dende, el cual era cuadrado e grande, en el cual estavan doze juezes muy espantosas, a cada rincón tres, e tenían en sus manos sendos palos e parecían sus manos como de leones. [...]

E estas cosas por orden fechas e acabadas, levantáronse todos doze e con los palos que tenían en las manos diéronme tantos palos sobre mis huesos que me pareció que todos me los menuzaron. E después d'estos grandes tormentos, echáronme una soga al pescueço e colgáronme de una viga. E estando yo allí muy angustiado parecíame que me encomendava a Santa María de Guadalupe e decía:

—¡O reina gloriosa e madre de Dios, Señora Virgen María de Guadalupe! Ruega por mí.

E acabando de dezir estas palabras, vide venir un mancebo muy fermoso con una espada en la mano e cortó la soga de que yo estava colgando. E parecio-

me que assí venía yo por el aire, como cuando echan una capa de una torre abaxo. E en cayendo, di una gran boz e levanteme en pies, atadas las manos e un barvacacho puesto, según que es costumbre de poner a los que son finados. E viéndome assí atado e la gente que en mi casa estava, ca me querían ya levar e enterrar; fui muy maravillado y espantando yo. Mucho más se maravillaron cuantos presentes estavan, por lo cual muchos echaron a fuir.

E luego enbié a llamar a mi confessor e contele todas las cosas sobredichas. [...]

María Eugenia Díaz Tena, «El Otro Mundo en un milagro mariano del siglo XV», *Península. Revista de Estudios Ibéricos*, 2 (2005), pp. 41-43.

II

LA CONFIGURACIÓN DE LA TIERRA: HOMBRES, ANIMALES Y PIEDRAS

16. ¿QUÉ ES EL MUNDO?: UN HUEVO

[...] *Mundus* tanto quiere dezir como de toda parte movidos, por razón que siempre se mueve de cada parte; e la semejança del mundo es a manera de pella e en semejanca de huevo, pero es departido por sus elementos; e así como el huevo es cerrado de casco, e dentro cerca del casco es encerrada el alvura, de sí acerca del alvura es la yema e en medio de la yema yaze otro pequillo, así como gota de sangre cuajada. Otrosí el mundo a esa semajança e es cerrado de toda parte del cielo, así como el huevo del casco, e dentro del cielo es encerrado *purus eter*, que es aquel elemento que nós llamamos fuego, ansí como el albura es acerca del casco, e desende el aire cerca del fuego, según la yema es acerca del alvura. E desende es cercada la tierra del aire, ansí como la gota bermeja que es en medio de la yema. [...]

Semejança del mundo, A Medieval Description of the World, ed. William E. Bull y Harry F. Williams, University of California Press, Berkeley-Los Ángeles, 1959, p. 53.

17. EL HOMBRE COMO EL MUNDO

[...] en el cuerpo del omne son cuatro umores a semejança de los cuatro elementos de que es [com]puesto el mundo, e estos cuatro humores son estos: el primero es la colora que es más sotil e más agudo a semejança del elemento del fuego; el segundo es la sangre, que es a semejança del elemento del aire; el tercero es la flema, que es a semejança del elemento del agua; [el] cuarto es la malenconia, que es a semejança del elemento de la tierra. [...]

Los «Lucidarios» españoles, ed. Richard P. Kinkade, Gredos, Madrid, 1968, pp. 233-234.

18. TIEMPOS, HUMORES Y MEDICINAS

[...] E luego el sabio le dixo: «Donzella, dime cuáles cosas son las que crió Nuestro Señor Dios en el cuerpo del hombre». Respondió la donzella con humildad: «Nuestro Señor Dios crió en el cuerpo del hombre cuatro humores». Dixole el sabio: «¿Cuáles son?» Respondió la donzella: «Cuando te dixe cuatro, lo devieras entender. Empero son aquestos: el primero es flema, el segundo melancolía, el tercero cólera, el cuarto sangre». E otrosí dixo la donzella: «Nuestro Señor Dios crió cuatro tiempos según los cuatro humores» suso dichos, los cuales son: invierno, verano, estío e otoño; e en cada tiempo d'estos regna su humor. Para lo cual los físicos han menester haver conoscimiento d'estos tiempos, humores e [de] las medicinas que convienen a las enfermedades según cada un tiempo». E dixole el sabio: «Bien has respondido».

La Historia de la Donzella Teodor. Ein spanisches Volksbuch arabischen Ursprungs, ed. Walter Mettmann, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, 1962, pp. 115-116.

19. EL PAPEL DE LOS PADRES EN LA GESTACIÓN DEL HIJO

[...] El fijo es fecho de la simiente del padre, e por esso le ama de tan grand amor su padre. Ca es carne de la su carne e huessos de los sus huessos. De la madre non contesce así, ca el fijo non es fecho de la simiente de la madre, comoquier que bien es verdat que alguna parte ha d'ella, mas todo lo más es del padre. La madre ama el fijo por tres razones. La primera porque lo trae nueve meses encerrado en su vientre e los naturales así [la] llaman arca en que la criatura anda guardada. E aquellos nueve meses que lo trahe pasa con él mucho enojo e mucho pesar. Más es maravilla grande ser la madre biva e traher otra forma biva encerrada en sí. E con cuita huse de mudar toda en la voluntad, e en el colre, e en los sabores que [toma]. La segunda razón es por los dolores, e por la cuita que pasa, e por el peligro de muerte a que llega cuando nasce la criatura. E por esso dixo Ihesu Christo en el Evangelio: La muger cuando viene el su tiempo de parir ha tristeza en sí por razon de los dolores que ha en el parto. E después que la criatura es nascida ha grand alegría e olvida todo el pesar que ha pasado porque es nascido d'ella omne nueva mente al mundo. La tercera razón es porque comoquier que el padre e la madre crían su fijo, estremada mente es dada más la crianza a la madre que non al padre. En la crianza lleva la madre con el fijo muchos trabajos, e muchas cuitas, e muchos pesares señaladamente en las dolencias que el fijo ha. Fasta que es guarido, siempre la madre

está ante en esperança de aver pesar d'él que non plazer, e con cuita d'esto non puede asosegar en su coraçon. E el padre non toma mule cuidado, ca como es él más rezio de coraçon, non se le afinca ranto en el cuidado e el pesar como a la madre que es muger. [...]

Castigos del rey don Sancho IV, ed. Hugo Óscar Bizzarri, Iberoamericana, Vervuert, 2001, pp. 98–99.

20. BRUNETTO LATINI, LA NATURALEZA DE LA PERDIZ

Capítulo 167: De la perdiz

Perdiz es una ave en pos que van los caçadores muy de grado, por la bondat de su carne. Mas es mucho baratadera de luxuria, ca por la calentura de su luxuria lidian algunas vegadas los masclos entre sí por la fenbra, e olvidan la conoscencia de la natura, en tal manera que se allegan los masclos e olvidan las fenbras. E dizen muchos que cuando la fenbra cumia su natura concibe de la parte onde viene el viento onde es el masclo. E de sus baratas dizen que furta los huevos a las otras perdizes e mételos con los suyos; más cuando los perdigones son nascidos e oyen la boz de su madre derecha, vanse luego para ella e desamparan la falsa madre [que los saca]. Et sabet que la perdiz cuete en su nido espinas e fojas pequenas, e cubre sus huevos con polvo, e va e viene a su nido muy escondidamente, et mudan algunas vezes sus fijos de un logar a otro para engañar el masclo. Et cuando viene alguno cerca de su nido, faz que non puede bolar, porque non puedan fallar aquel logar de su nido, e después torna a él lo más escondidamente que puede.

[...]

Brunetto Latini, *Libro del tesoro. Versión castellana de Li Livres dou tresor*, ed. Spurgeon Baldwin, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1989, p. 81.

21. BRUNETTO LATINI, LA NATURALEZA DE LA TÓRTOLA

Capítulo 170: De la tórtola

Tórtola es una ave de gran castidat, e mora luenge de los ombres; e todo el invierno está en los forados de los árboles, [porque está descobierta] por la pluma que les cayó. Et cubre su nido de fojas de esquiniella por miedo del lobo que l'

toma los fijos, ca el lobo non osa ir do está aquella yerva. Et sabet que la tórtola á así grant amore con su compañero que si l' pierde por alguna ventura, nunca toma otro marido, e guarda bien la fe que tenía con él; et esto es por vertud de castidad, o porque cuida que toma su amigo a ella.

[...]

Brunetto Latini, *Libro del tesoro*, ed. cit., p. 82.

22. EL LEÓN, SÍMBOLO DE CRISTO

De la naturaleza del león

Dize *Fisiólogus* que el león que es rey de todas las animalias, e dize que ha en sí tres naturas: la primera natura del león es tal que está siempre encima de la montaña, e naturalmente que allí es la su morada del león; e descende dende ayuso al valle cuerdamente por tal qu'el caçador que vien'en pos d'él, que non falle el rastro. La segunda natura que á el león es que cuando lo pare la madre, que lo pare muerto. La tercera natura es que a cabo de tres días que lo pare, que viene el padre e grita' a l'oreja, e entra el spíritu en él e luego vee e oye. E estas tres naturas ayuntan los sabios a otras tres e fazen seis: la primera, que duerme los ojos abiertos; la segunda, la caça que toma tómala a saltos; la IIIª natura es que después que es muerto, sale d'él buen olor, e en los sus quixares fazen las abeias miel e cera. Estas seis propiedades e naturas son en el león.

Pues por este león que es rey de todas las animalias e que la su morada es encima de la montaña e que descende ayuso al valle muy cuerdamientre por que el caçador non le falle el rastro, por este devemos entender el nuestro Señor Jhesuchristo, que la su sancta morada es en la gloriosa alteza de los cielos, e que descendió muy secretamientre en la tierra con tan sancta e tan grand poridat que el mal caçador que es el diablo non pudo aver entendimiento nin conoscer el su sancto venimiento. E por este león que está tres días muerto cuando nasce devedes entender qu'el nuestro Señor Jhesuchristo estudo tres días muerto por nós, pecadores, salvar. E por este león que viene a los tres días que nasce el su fijo e le grita a l'oreja e que entra el spíritu en él, devemos entender Dios Padre, que gritó de encima del cielo por duelo de la muerte del su Fijo Jhesuchristo, e resucitó por nuestra salut.

Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez, *Un sermonario castellano medieval. El Ms. 1854 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, ed. cit., pp. 673-674.

23. ALFONSO X, LA PERLA Y SUS CUALIDADES

De la piedra a que dizen aljófar

Del onzeno grado del signo de Aries es la piedra a que llaman aljófar. Esta es de su natura caliente et seca. Et fállanla en muchas partes, que son en la grand mar que cerca el mundo enderredor, en unas cosechas muy grandes en que se crían ellas d'esta guisa; que cuando vienen los vientos de Septentrión ábrense et cogen aquella humidat que aduzen. Et con aquellas gotas de rocío que en ellas caen, ciérranse et van de noche al fondo del agua; et cuando viene el día, salen et páranse contra'l sol, et ábrense et cogen grand pieça de la calentura d el, et después descéndense al fondo; et esso mismo fazen a la tarde, cuando se pone el sol. Et desque entienden que aquella agua es cuajada alívianse, assí que las ondas de la mar las empuxan tan fuerte que las echan a la oriella. Et cuando se encogen, tiranlas consigo, et cuando se estienden envíanlas faza fuera. Et trayéndolas d'esta guisa, fázense redondas, et fremosas, et luzias. Et cuando mayores son, et más blancas, et más claras, tanto valen más. [...]

Esta piedra es muy noble et muy preciada de los omnes. Et á en ella grand vertud, ca la aman todos los que la veen por la forma et por la fermosura que á de sibse, et que non á mester ayuda de obrador. Et précianla mucho los grandes señores ca ella es contada en una de las nobles.

Et en el arte de física es muy buena, ca presta mucho a la tremor del coraçón et a los que son tristes o medrosos, et a toda enfermedat que venga por malanconía, ca ella alimpia la sangre del coraçón, et esclarécela, et tuelle la turviedat toda d'ella; et por esso faze pro a estas cosas que son dichas. Et por end, los físicos métenlas en sus melezinas et en los lectuarios con que sanan estas enfermedades, dándogelas a comer. Et otrossí fazen polvos d'ellas, que ponen en los ojos porque esclarece mucho el viso, esforçando los nervios, et tolliendo los bafos, et enxugando la humidat que descende a ellos. [...]

Et la estrella que es aparte de Medio-día del triángulo que es en el retornamiento tercero de la figura del Dragón, et la otra, que es en los pechos de la que está assentada en la siella, estas an poder sobr esta piedra, et d'ellas recibe la vertud. Et cuando estas amas fueren en medio del cielo, mostrará esta piedra más manifiesta miente sus obras. [...]

Alfonso X, «*Lapidario*» *(según el manuscrito escurialense H. 1 15)*, ed. Sagrario Rodríguez M. Montalvo, Gredos, Madrid, 1981.

III

ESPAÑA: ENCRUCIJADAS CULTURALES

24. LOOR DE ESPAÑA

[...]

145 a Por esso vos lo digo, que bien lo entendades:
b mejor que otras tierras es la que vós morades,
c de todo bien conplida es la que vós estades,
d dezirvos he agora cuántas á de vondades.

146 a Tierra es muy tenprada, sin grandes calenturas,
b non faze en ivierno destenpradas friuras;
c non es tierra en mundo con atales pasturas,
d árvoles pora fruta siquier' de mil naturas.

147 a Sobre todas las tierras, mejor es la montaña:
b de vacas e ovejas non á tierra tamaña,
c tantos ha y de puercos que es fiera fazaña;
d sírvense muchas tierras de las cosas d'España.

148 a Es de lino e lana tierra much' avastada,
b d'Inglaterra e Francia, mucho más avondada;
c de cera sobra todas, vuena tierra provada,
d non serié de azeite en mundo tal fallada.

149 a Buena tierra de caça e buena de venados,
b de río e de mar, muchos buenos pescados,
c quien los quiere rezientes, quien los quiere salados,
d son d'estas cosas tales pueblos muy abastados.

150 a De panes e de vinos, tierra muy comunal:
b non fallarién en mundo otra mejor nin tal;
c muchas de buenas fuentes, mucho río cabdal,
d otras muchas mineras de que fazen la sal.

151 a A muchas venas ý de fierro e de plata,
b á ý venas de oro: son de mejor vareta;
c á en sierras e valles mucha de buena mata,
d toda llena de grana pora fer escarlata.

152 a Por lo que más val' ella, aún non lo dixiemos:
b de los buenos cavallos mençión non vos fiziemos:
c mejor tierra es d'ellos que cuantas nunca viemos,
d nunca tales cavallos en el mundo non sirmos.

153 a Dexarmos quiero d'esto: assaz vos he contado,
b non quiero más dezir, que podríe ser errado;
c pero non olvidemos al apóstol honrado,
d fijo del Zebedeo, Santiago llamado.

154 a Fuertemient' quiso Dios a España honrar
b cuand' al santo apóstol quiso ý enbiar;
c d'Inglaterra e Francia quísola mejorar,
d que non yaze apóstol en tod' aquel logar.

155 a Onrrole otra guisa el preçioso Señor:
b fueron ý muchos santos muertos por su Señor;
c de morir a cuchiello non ovieron temor,
d muchas vírgenes santas, mucho buen confessor.

156 a Com'ella es mejor de las sus vezindades,
b sodes mejores cuantos en España moradores;
c omnes sodes sesudos, mesura heredades,
d d'esto por tod' el mundo muy grand precio ganades.

157 a Pero de toda Spaña, Castiella es mejor
b porque fue de los otros el comienço mayor:
c guardando e temiendo siempre a su señor,
d quiso acrescentarla assí el Criador.

[...]

Libro de Fernán González, ed. Iñigo López Gil, Biblioteca Nueva, Madrid, 2011, pp. 189–193.

25. PEDRO DEL CORRAL, DON RODRIGO Y LA CASA DE HÉRCULES

CAPÍTULO XXX

De cómo don Rodrigo cató la casa de Hércoles en Toledo, e de lo que en ello halló, e cómo se quemó después que la vio.

Así como el rey don Rodrigo se acordó del canado que le fuera demandado que echase a las puertas de la casa que estava en Toledo, quisolo poner por obra como su coraçón ge lo demandava. E un día fizo venir todos los mayores cavalleros de España que allí eran con él e fue a ver la casa, e vio que avía en ella más maravillas de las que le avían dicho los que la guardavan, y estándole así mirando díxoles:

—Amigos, en todas maneras yo quiero ver qué yaze dentro d'esta casa que Hércoles hizo.

E cuando los grandes señores que con él eran esto le oyeron luego le començaron a dezir que lo no hiziese ca no avía por qué hazer lo que nunca rey ni cesar que fuera señor de España después de Hércoles feziera hasta aquel tiempo. E el rey les dixo:

—Amigos, en esta casa no yaze si[no] aver o encantos. Yo bien seguro só que no me podrán empecer: e pues que así es, yo no he que recelar.

E los cavalleros dixeron:

—Señor, vos fazed lo que por bien tovieredes, mas esto se haze por nuestro consejo.

E cuando vio que eran todos de un acuerdo de aquello que él quería hazer dixo:

—Agora estorvad cuanto podierdes cada uno, que yo no dexaré de hazer por cosa que en ello me avenga a toda mi voluntad.

E luego fue a las puertas e mandó abrir todos los canados, e esto con grand trabajo que tantas eran las llaves e los canados que esto era grand cosa de creer si no lo vieran. E despues que fueron abiertos dio el rey de mano a la puerta e entró dentro él, e todos los más altos ombres que ende estavan aquellos que él tovo por bien, e hallaron un palacio hecho en cuadra tanto de la una parte como de la otra en el cual havía un lecho muy guarnido. E en aquel lecho echada una estatua de ombre muy grande además, e todo armado, e tenía él un braço tendido, e en la mano un escripto.

E cuando el rey e los que con él eran vieron este lecho, e en él este hombre echado, fueron mucho espantados de lo que quería ser. E dixieron ciertamente aquel lecho era de las maravillas de Hércoles e de sus encantamientos, e como vieron el escripto que tenía en la mano mostrándolo al rey, e el rey fue a él, tomógelo, e abriólo, e leolo, e dezía así: «Tú tan osado que este escripto leerás,

para mientes quién eres e cuánto de mal por ti verná, que así como por mí fue España poblada e conquistada así será por ti despoblada e perdida; e quiérote dezir que yo fue Hércoles el Fuerte, aquel que toda la mayor parte del mundo conquisté, e a toda España. E maté a Gerión el Grande que era señor d'ella, y yo solo sojuzgué a todas estas tierras de España, e conquisté muchas gentes e fuertes cavalleros, e nunca hallé quién me conquistase fuera la muerte; esta lo que harás que d'este mundo al no llevarás sino los bienes que hizieres».

E leído este escripto el rey se turbó mucho de lo que vio, e ya non quisiera aver començado este fecho. Pero non fizo semblante que aquello era cosa que le podiese empecer, e dixo que non era ombre poderoso de saber lo por venir sino Dios verdadero. E a todos los cavalleros que emde eran les pesó mucho de lo que'l escripto dezía, e esto visto fueron ver otro palacio que era tan maravilloso que ombre non vos lo podría contar, e las colores que en él estavan eran cuatro. La una parte del palacio era tan blanca como la nieve. E la otra que era en derecho era más negra que la pez. E en la otra parte era verde como la fina esmeralda. E en derecho de la otra parte era más bermeja que la sangre muy clara. E todo el palacio era muy claro e más luziente que'l cristal; e tanto era fermoso e la color d'él tan propia que parescía que en cada una de las partes non avía más de sendas piedras que todos los que emde estavan dezían que non avía emde más de una piedra, e que non avía juntura ninguna de piedra una con otra, e cada un lienço d'estos cuatro se mostrava que todo era una losa. E cada uno d'ellos dezía que nunca en el mundo tal obra como esta fuera fecha, e que la devían tener por cosa señalada e una de las maravillas del mundo. E en todo el palacio non havía madero ninguno de dentro nin de fuera, nin obra de fuste, e así como era llano por el suelo, así era llano el cobertor. De suso havía finiestras aziertas que dava grand claridad por manera que todo era tal que se podía ver lo que dentro estava tan claro como lo de fuera.

E después que vieron el palacio cómo era fecho non fallaron en él sino un poste, e este no muy grueso e todo redondo e tan alto como un cubre comunal, e estava en él una puerta muy sutilmente fecha e asaz pequeña scripta de letras griegas, e dezía en ellas: «Cuando Ércoles fizo esta casa andavá la era de Adán en tres mil e seis años». E luego que'l rey ovo leído las letras e entendió lo que en ellas dezía abrió la puerta, e desque la ovo abierta fallaron letras bermejas que dezían: «Esta casa es una de las maravillas de Hércoles». E después estas letras huvieron leído vieron en aquel poste una casa fecha en que estava un arqueta de plata; e esta era muy sotil, e fecha de estraña obra dorada e toda llena de muchas piedras preciosas, e de grand precio, e estava cerrada con un candado de alefaz, e este era fecho en tal manera que era una grand cosa, e estavan en ella letras griegas entretalladas que dezían: «El rey en cuyo tiempo fuere abierta esta arqueta non puede ser que non vea maravillas ante de su muerte; así Hércoles se-

fiue de Grecia e de España sopo algunas cosas de las que barían de venir». E cuando el rey entendio esto dixo:

—Dentro en esta arqueta yaze eso por que yo ando e lo que Hércoles mucho defendió.

El rey tomó el canado e quebrólo con sus manos, ca otro ninguno non lo osó quebrar, e así como fue el canado quebrado e el arqueta abierta, non fallaron dentro sinon una tela blanca e plegada entre dos tablas de aranber, e así como las tomó, desplegolas luego e fallaron en ellas alárabes en figuras con sus tocas, e en sus manos pendones, e con sus espadas a los cuellos, e sus ballestas tras sí en los arzones de las sillas, e encima de las figuras bavían letras que dezían: «Cuando este paño fuere estendido e paresciere estas figuras hombres que andarán así armados, conquirirán a España e serán d'ella señores». E así como esto vio el rey don Rodrigo pesole mucho de coraçón, e todos los cavalleros que ende eran con él dixiéronle:

—Señor, agora podedes ver lo que vos contesció por vós non querer creer a los que vos estorvavan de ver tan grand cosa e preciar poco a los reyes que ante de vos fueron, que todos ellos fizieron mandado de Hércoles e lo mandaron guardar, e vós no lo feziste así. [...]

Pedro del Corral, *Crónica del rey don Rodrigo (Crónica sarracina). Primera parte*, ed. James Donald Fogelquist, Castalia, Madrid, 2001, pp. 176-180.

26. ALFONSO X, I LANTO POR LA PÉRDIDA DE ESPAÑA

[...] Pues que la batalla fue acabada desaventuradamientre et fueron todos muertos los unos et los otros —ca en verdad non fincara ninguno de los cristianos en la tierra que a la batalla non viniesse, que del un cabo que del otro, d'ellos en ayuda del rey Rodrigo, d'ellos del cuende Julián— fincó toda la tierra vazia del pueblo, lena de sangre, bañada de lágrimas, cumplida de apellidos, huéspeda de los estraños, enagenada de los vezinos, desamparada de los moradores, bíbda et desolada de sus fijos, confondida de los bárbaros, esmechida por la llaga, fallida de la fortaleza, flaca de fuerça, menguada de comort, et desolada de solaz de los suyos. [...] Los moros de la hueste todos vestidos del sirgo et de los paños de color que ganaran, las riendas de los sus cavallos tales eran como de fuego, las sus caras d'ellos negras como la pez, el más fremoso d'ellos era negro como la olla, así luzien sus ojos como candelas; el su cavallo d'ellos ligero como leopardo, e el su cavallero mucho más cruel et más dañoso que es el lobo en la grey de las ovejas en la noche. [...] ¡España mesquina! Tanto fue la su muert cotada que sola-

mientre non fincó y ninguno qui la llante; lámanla dolorida, ya más muerta que viva, et suena su voz assí como del otro sieglo, e sal la su palabra assí como de su tierra, e diz con la grand cueta: «vos, omnes, que passades por la carrera, parad mientes et veed si á cueta nin dolor que se semeje con el mío». Doloroso es el llanto, llorosos los alaridos, ca España llora los sus fijos et non se puede conortar porque ya non son. [...] ¿Quién me darie agua que toda mi cabeça fuesse ende bañada, e á míos ojos fuentes que siempre manassen lágrimas por que llorasse et llañiesse la pérdida et la muerte de los de España et la mesquindad et el aterramiento de los godos? [...]

Alfonso X, *Primera crónica general de España*,
ed. Ramón Menéndez Pidal, Gredos, Madrid, 1955,
pp. 312-313.

27. JUAN DE MENA, ARISTÓTELES Y LOS ANTEPASADOS CORDOBESES DE JUAN DE MENA

Y otros sabios cordobeses

Nota qué comendable gloria da Córdova a los d'ella nascidos, do ha seído la copia de los nobles fortaleza de los fuertes, como dize Lucano: *Corduba corda dabis bellantinbus arma parantibus equos vellocissimos et homines animosissimos.* Asimesmo Córdova flor de la esmerada cavallería se muestra e castimonia de los santos. ¡O Córdova, dadora de comendable elocüencia de los grandes filósofos, istoriógrafos, poetas, doctores, que en ti ovieron nascimiento e de quién tú has seído madre! Ca de ti fue Averroiz, precipuo y eximio comendador sobre Aristóteles; de ti fue otrosí Avicena, filósofo que sobre los filósofos todos más libros compuso, pero segund afirman algunos todos los libros de Avicena fueron ordenados por cuarenta filósofos de Córdova e atribuyeron el lour al fijo del rey llamado Avicena por que los libros en mayor reputación fuesen tenidos; e asimesmo Séneca e Lucano, como dize. E pues que la fuente de la filosofía de España fue Córdova, creer devemos que todos los filósofos o los más d'ellos que en España fueron, de Córdova ovieron la nascencia o nascimiento, así que devemos aver por conclusión que pues Aristóteles salió de España, que fue en ella nascido segund Plinio testifica en el cuarto de la *Natural estoria* e según Lucas de Tuy en las sus corónicas, en el capítulo de Artaxerces dicto Asuero, qu'el dicho Aristóteles fuese de Córdova, fuente de la filosofía, pero después pasó en Grecia, do fue discípulo de Platón e maestro de Alexandre. Otrosí fue Quintiliano de Córdova del cual dize Eusebio en las *Corónicas* que después que Galva fue de Espa-

tu emperador fue primero este Quintiliano que tovo en Roma escuela pública. Otrosí fue de Córdova Trogo Pompeo e Paulo Orosio, e este Trogo Pompeo fue emperador, segund se lee en *Coronicae sanctorum pontificum*, donde se canta diziendo *Imperator Pompeus Trogus cordubensis floruit tempore Antonini Pii*, él fizo escrivir todas las istorias del mundo desde el tiempo de Nino, rey de los asirianos, fasta el monarca César, e distinguiólos por cuarenta e cuatro libros, la abreviación de los cuales fizo Justino filósofo. [...]

Comentario a «La coronación del Marqués de Santillana», en Juan de Mena, *Obras completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Planeta, Barcelona, 1989, pp. 190-191.

28. DIEGO RODRÍGUEZ DE ALMELA, LA JUDÍA DE TOLEDO

[...] Léese cómo después que el rey don Alfonso que fizo el monesterio de las Huelgas de Burgos después de casado con la reina doña Leonor, fija del rey de Inglaterra, estando en Toledo vio una judía mucho fermosa, e pagose tanto d'ella, que dexó la reina, su muger, e encerrose con ella un grand tiempo, de guisa que lo non podía d'ella partir nin se pagava tanto de otra cosa como d'ella. E segund cuenta el arzobispo don Rodrigo dize que estovo encerrado con ella siete meses, que non se membrava de sí nin de su regno. Mas como los condes e ricos omnes e cavalleros viesen cómo el rey estava en tal peligro e desonor por tal fecho como este, ovieron su acuerdo cómo posiesen recabdo en este fecho tan malo e sin consciencia e acordaron que la matasen. E con esta intención entraron a do estava el rey, faziendo infiesta que le querían fablar, e como estoviesen con él fablando, fueron otros a do estava la judía, e como la fallasen en muy nobles estrados, degollaronla e a cuantos con ella estavan, e fuéronse luego. E como el rey supo esto, fue muy cuitado, que non sabía qué fazer, que tanto la amava, que se quería por ella perder. E como estoviese una noche solo en su cámara pensando en el fecho de aquella mala judía, apresciole un ángel e díxole:

—¡Cómo, Alfonso!, ¿aún estás cuidando en el mal que has fecho, que Dios ha rescebido grand desservicio? Fazes mal e serte ha demandado caramente a ti e tu regno.

E el rey le preguntó quién era e dixo que era ángel de Dios a él enbiado.

E como lo oyó, fincó los inojos en tierra e pidiole merced que rogase a Dios por él.

E díxole el ángel:

—Por este pecado que fiziste non quedará de tí fijo varón que en tu lugar regne, mas fincará del linaje de tu fija e de aquí adelante apártate de fazer mal e faz bien.

E como esto ovo dicho, desapareció e finció la cámara complida de maravilloso olor e con grand claridad. E desde allí adelante, andudo en los caminos de Dios el rey e fizo buenas obras. [...]

Diego Rodríguez de Almela, *Valerio de las estorias escolásticas*, en *Cuentos y novela corta en España*, ed. M.ª Jesús Lacarra, Crítica, Barcelona, 1999, pp. 354-355.

29. RELACIONES FRONTERIZAS Y TRAICIONES

Acatesció otra vez que un lunes, día de Sanct Leonardo, ó ivan a Sanct Leonardo en romería, vino el señor de Talavera con muy gran compaña de moros e corrió Ávila e fallolos seguros, e levaron cuanto fallaron de fuera e señaladamente levó la muger de Enalviello e casosse el moro con ella. E aquella sazón non se acertó Enalviello en Ávila e, cuando vino, rogó al concejo de Ávila que fuessen con él en cavalgada contra Talavera, e fueron con ele cincuenta cavalleros de Ávila. E Enalviello era muy buen agorador e guiávanse los otros por él e ovo muy buenas aves, e entendió en ellas que avriem muy buen acaramiento de aquello por que ellos iran, e como avié de ser preso por falsedad que su muger le faría, pero en cavo que avié él de salir e avrié en su poder el moro e a ella. E cuando llegaron a las atalayas cerca de Talavera, metió los cavalleros todos en una celada e rogoles e mandoles que non saliesen de allí de aquí a que oyesen a él tañer su bocina; e dexó y el cavallo e las armas e fuesse contra Talavera, e segó yerva e fizo un faz e echol' a sus cuestas, e iva desmudado de sus paños; e entró por la villa e puso en tal precio aquella yerva que ninguna se la querié comprar, e assí ovo de llegar cerca del alcáçar; e su muger estava en las finiestras e él descubríose por que'l conociese; e conocíol' la muger e embió una su criaçón que ge le levase e que l' metiesse allá, e la criaçón fízolo assí; e cuando él entró a ella, díxol' ella:

—Ya Enalviello, ¿quien te hechó aquí? Ca sepas en verdad que si el señor de Talavera te cogiere en su mano, non le escaparás a vida por cuanto ome en el mundo.

E dixo él:

—Señora, bien sé yo que assí es, mas tán grande es el amore que yo he de ti que si te aver non puedo, más querría ser muerto que vivo.

E en esto seyendo entrava el moro por el alcáçar, e mandol' ella esconder en

cavo del palacio, e el moro echosse con ella en la cama; e en faziendo sus deportes olvidó el amor de Enalviello, e por fazer plazer al moro díxol' assí:

—Señor, ¿qué daríes a quien te diesse el Enalviello en tu poder?

E él con gran miedo que avié del Enalviello, porque era buen agorador e corriel' toda la tierra e se iva en salvo, dixo que cómo podrié ella aver al Enalviello que tanto savié de agüero que assí se savié guardar que ninguno no se lo podrié dar.

E dixo ella:

—Si me algo dieres, yo te lo daré.

E él, cuidando que non podría ser e queriéndolo mucho si ser pudiese, dixo que él darié la mitad de su señorío. E ella mostrógelo e prissiéronle.

E dixo el moro al Enalviello:

—Non te valieron tus aviellas e morrás; mas, conjúrote por la ley en que tú eres, que me digas cuál muerte me dariés si me tuvieses en tu poder.

E dixo el Enalviello:

—Pues a morir, e non te negaré la verdad, tan grande es la desonra que me tú feziste, que si te yo en Ávila ansí te toviesse, mandarte-ía sacar fuera al más alto lugar que y oviesse, e mandarié dar pregón por toda la villa que fuessen todos, varones e mugeres, a ver gran vengança de ti, e faría levar mucha leña e fazerte-ía vivo quemar.

E dixo el moro:

—Por la ley que yo creo, essa muerte morrás tú.

E mandó levar mucha leña al más alto lugar que falló cerca las atalayuelas, e mandó dar pregón que varones e mugeres fuesen todos a ver vengança del Enalviello que les avié fecho mucho mal, e fueron todos allá, e el moro con su muger. E cuando fueron en somo dixo Enalviello al moro:

—Pídote merced, que me mandes poner aquella bozina a la boca e tañerla é ante que muera.

E el moro mandógelo ansí fazer, e salieron los cavalleros de la celada do los él dexó e vinieron ferir en los moros; e como avién salido en alegría e desarmados ovieron y a morir todos, e tomaron al moro e quemáronle en aquel fuego mismo, e tomaron a ella e cogiéronse para la villa e entráronla e mataron e captivaron cuantos fallaron. E después, cuando se ovieron de venir, tráxola Enalviello a su muger fasta un lugar que dizen agora Alvacova, e quemáronla allí; e cuando la pussieron cerca del fuego, tolliel' el fuego la toca, e avié ella muy buena fruente e muy blanca, e dizen que dixo un pastor:

—¡Santa María! ¡Qué alva cova!

E dizen que por esso á nombre aquel lugar Alvacova.

Crónica de Avila, en M.ª Jesús Lacarra y Francisco López Estrada, *Orígenes de la prosa*, Júcar, Madrid-Gijón, 1993, pp. 78-79.

30. BIOGRAFÍA POÉTICA DE GARCI FERNANDEZ DE GERENA

[...]

Aquí se comiença las cantigas e dezires que fizo e ordenó en su tiempo Garci Ferrández de Jerena, el cual por sus pecados e grand desaventura enamorose de una juglara que avía sido mora. Pensando que ella tenía mucho tesoro e otrosí porque era muger viziosa, pidiole por muger al rey e diogela, pero despues falló que non tenía nada. [...]

[...]

Esta cantiga fizo el dicho Garci Ferrández estando en su hermita cerca de Jerena con su muger, contemplando en Dios e en sus grandes poderios, pero so especia d'esto otra maldad tenía en su coraçon. [...]

[...]

Este dezir fizo e ordenó el dicho Garci Ferrández de Gerena estando en su hermita, en loores de las virtudes e poderios de Dios; mas, poniendo en obra su feo e desaventurado pensamiento, tomó su muger, diziendo que iva en romería a Jerusalem, e metiose en una nao e, llegando a Málaga, quedose ende con su muger. [...]

[...]

Esta cantiga fizo e ordenó el dicho Garci Ferrández de Jerena con grand quebranto e amargura de su coraçon, por cuanto despues que partió de Málaga, se fue a Granada con su muger e con sus fijos, e se tornó moro e renegó la fe de Jhesu Christo e dix' mucho mal d'ella. Estando en Granada, enamorose de una hermana de su muger e seguiola tanto que la ovo e usó con ella, e fizo entonce esta cantiga que se sigue. [...]

[...]

Esta pregunta fizo e ordenó el dicho Ferrant Manuel de Lando contra Garci Ferrandez de Jerena, por cuanto era christiano e se fue a tornar [...] moro a Granada, e despues que [fue] moro se pasó a tierra de christianos con sus fijos e se tornó christiano. [...]

Cancionero de Juan Alfonso de Baena, ed. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Visor, Madrid, 1993, pp. 439, 445-447, 479.

IV

EL ENTORNO LITERARIO: EDUCACIÓN Y ESTUDIO

31. ALFONSO X Y LAS ARTES LIBERALES: ATENAS Y JÚPITER

XXXIII

De la cibdad de Atenas e de las escuelas d'ella

Fallamos que muchos sabios e grandes omnes se ayuntaron a fazer la mayor puebla d'aquella cibdad de Atenas, e pues que fueron llegados e vieron el asentamiento del logar muy bueno e muy complido de aguas e de montes e de todas las otras cosas que son pora fazer y muy buena puebla asmaron cómo podrién fazer alli cibdad más noble que todas las otras de toda Grecia, e aun d'otras tierras. E ante que la començassen a poblar cataron las estrellas e el ordenamiento d'ellas en que la poblassen. Ca tal era estonces su costumbre de los gentiles en sus fechos que fazién. E porque primero oviera nombre Acta no l' quisieron de luego demudar tanto el nombre porque veyén que l'iva bien con aquel nombre, e mandaron que la llamassen estonces Actea, e llamáronla assí, e fizieron y venir todas las escuelas de todos los saberes. E aquellos sabios que a esta puebla vinieron guisaron que s' poblasse aún más tan noble cibdad como los príncipes allí querién fazer, e fiziéronla de luego de comienço muy afortalada, e sobr'esto muy noble, ca la cercaron toda muy fuert de muro e de torres de mármol, e assentáronla en cuadra. E dexaron en ella por cuenta e por medida siete grandes cabdales; e de cada una d'estas puertas recudié una cal muy ancha e muy grand cuanto era mester que iva fasta medio de la cibdad; e allí en medio de la villa ó se ayuntavan todas estas calles de cada puerta la suya fizieron un palacio muy grand de obra muy maravillosa e muy rica, e avié en él tantas puertas cabdales cuantas en el muro de la cibdad, e sobr'esto d'otras puertas menores XXIIII, cuantas son las oras del dia e de la noche, por que fuesse el palacio bien lumbroso como era mester pora los maestros e pora los escolares; e entre puerta e puerta avié una cámara, e cada una d'aquellas puertas de la cibdad recudié a la suya d'estas del palacio, e el palacio era todo fecho de dentro a grados, los unos más altos, los otros más

buros. E enderredor d'aquel palacio avié muchas casas muy grandes e muy nobles, e fechas todas a la manera que era mester en que estavan los maestros que enseñavan los saberes e las siete puertas grandes de la cibdad que diximos, e las del palacio otrossí estavan siempre abiertas, e sobre cada una d'ellas doze omnes armados que las guardavan, non porque nun entrassen los omnes, mas por mostrar otrossí a los que vinién a aprender que cada uno fuesse ciertamientre al logar ó mostravan aquel saber que él demandava. E aún sobr'esto fizieron escrivir en cada una d'aquellas siete puertas de la cibdad el nombre d'uno de los saberes de las siete artes a que llaman liberales; e el que allí vinié a la puerta leyé aquellos sobrescritos, e si se pagava d'aquel saber que dizié en aquello que él leyé entrava por aquella puerta, e iva por aquella cal fastal palacio de medio de la villa que diximos, e allí fallava otros omnes que estavan ý para ensennarle los maestros que l' mostrassen el saber que él demandava, e de sí dávanle buenas casas e lo al que avié mester mientra allí querié estar aprendiendo. E si por ventura aquellos que diximos que vinién a las puertas de la cibdad, e leyén las letras que allí fallavan escritas sobr'ellas, e non se pagavan de los saberes que allí dizién, estos omnes que estavan ý para esso avienlos a guiar por defuera de la villa fasta que vinién a la puerta del saber que ellos querién. E esto pusieron assí los sabios como diximos por que non tovieron por bien que ninguno que buscasse el saber, que es la certedumbre del bien en este mundo, andudiesse errado buscándolo, mas que ciertamientre fuesse al logar ó era. Onde por estas nobleças tan grandes que avié en aquella cibdad los que algo querién aprender allí vinién de todas las partes del mundo, fijos de emperadores e de reyes e de cuendes e de altos príncipes, e cavalleros e otros omnes muy buenos e muy onrados, ca a ninguno non ponién en grand logar a aquella sazón si lo non mereciesse por seso natural e por saber. E esto se aprendié en Grecia en Atenas más que en otro logar del mundo a aquella sazón, e por esso vinién todos a Atenas más que a otro logar, e otrossí por cuantos buenos fueros e privilegios avién allí los escolares e por muchos plazeres que fallavan ý. E allí fueron primeramientre las escuelas de los saberes de Grecia, dond vino a los latinos después el saber que ovieron, assí como viene el arroyo de la fuente a los que l'an mester. E esto afirman Donat e Prescián e Remigio e otros con ellos que fablavan d'esta razón. E avié entonces otrossí sobr'esto una costumbre de Atenas, que ninguer que cada un maestro leyé en su escuela todos se ayuntavan un dia en la sedmana con sus escolares en aquel grand palacio que era comunal que estava en medio de la villa e de los otros palacios de los maestros e d'aquellos en que leyén, e assentávanse en aquellos grados que diximos cada uno segund que era onrado por su saber, ca non por poder nin por riqueza nin por linage que oviesse grand, e allí leyén los maestros cada uno de su arte una lección que oyén todos los otros, e después cuidaran ý en muchas maneras, e despuntavan e razonavan sobr'ellas por entender mejor cada unos aquello de que

dubdavan e querién ende seer ciertos. E llamavan liberales a aquellas siete artes e non a los otros saberes, segund departe Ramire sobr'el Donat e otros con él, por estas dos razones: la una porque non las avié a oír sinon omne libre que non fuesse siervo nin omne que visquiesse por mester, la otra porque aquellos que las oyen que avién a seer libres de todo cuidado e de toda premia que les oviesse fazer, ca tod' esto á mester qui aprende pora bien aprender. [...]

XXXV

Del rey Júpiter e de los departimientos de los saberes del trivio e del cuadrivio

En esta cibdad de Atenas nació el rey Júpiter, como es ya dicho ante d'esto, e allí estudió, e aprendió y tanto que sopo muy bien todo el trivio e tod' el cuadrivio, que son las siete artes a que'l llaman liberales por las razones que vos contaremos adelante, e van ordenadas entre sí por sus naturas d'esta guisa: la primera es la gramatica, la segunda dialética, la tercera retórica, la cuarta arismetica, la quinta música, la sesena geometría, la setena astronomía. E las tres primeras d'estas siete artes son el trivio, que quiere dezir tanto como tres vías o carreras que muestran al omne ir a una cosa, e esta es saberse razonar cumplidamientre. E las otras cuatro postrimeras son el cuadrivio, que quiere dezir tanto como cuatro carreras que enseñan conoçer complidamientre saber ir a una cosa cierta, e esta es las cuantías de las cosas, así como mostraremos adelante. La gramática, que dixiemos que era primera, enseña fazer las letras e ayunta d'ellas las palabras cada una commo conviene, e faze d'ellas razón; e por esso le dixieron gramática, que quiere dezir tanto como saber de letras, ca esta es el arte que enseña acabar razón por letras e por sillabas e por las palabras ayuntadas que se compone la razón. La dialéctica es art pora saber conoçer si á verdad o mentira en la razón que la gramática compuso e saber departir la una de la otra; mas porque esto non se puede fazer menos de dos, el uno que demande e el otro que responda, pusiéronle nombre dialética, que muestra tanto como razonamiento de dos por fallarse la verdad complidamientre. La rectórica otrossí es art pora afermosar la razón e mostrarla en tal manera que la faga tener por verdadera e por cierta a los que la oyeren de guisa que sea creída; e por ende ovo nombre retórica, que quiere mostrar tanto como razonamiento fecho por palabras apuestas e fermosas e bien ordenadas. Onde estas tres artes que dixiemos e que llaman trivio muestran al omne dezir razon conveniente, verdadera e apuesta cualquier que sea la razón, e fazen al omne estos tres saberes bien razonado, e viene el omne por ellas mejor a entender las otras cuatro carreras a que llaman el cuadrivio. E las cuatro son todas de entendimiento e de demostramiento fecho por prueva, onde devién ir primeras en la orden, mas porque se non podién entender sin estas tres primeras

que avemos dichas pusieron los sabios a estas tres primero que aquellas cuatro, ca maguer que todas estas cuatro artes del cuadrivio fablan de las cosas por las cuantias d'ellas, assi como diremos, e las tres del trivio son de las vozes e de los nombres de las cosas, e las cosas fueron ante que las vozes e que los nombres d'ellas naturalmientre, pero porque las cosas non se pueden enseñar nin aprender departidamientre si non por las vozes e por los nombres que an, maguer que segund la natura estas cuatro deviién ir primeras e aquellas tres postrimeras, como mostraremos, los sabios por la razón dicha pusieron primeras las tres artes del trivio e postrimeras las cuatro del cuadrivio, ca por las tres del trivio se dizen los nombres a las cosas, e estas fazen el omne bien razonado, e por las cuatro del cuadrivio se muestran las naturas de las cosas, e estas cuatro fazen sabio el omne. Pues aprender por aqui que el trivio faze razonado el omne e el cuadrivio sabio.

Alfonso X el Sabio, *General Estoria. Primera parte (Vol I: Génesis)*, ed. Pedro Sánchez-Prieto Borja, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2001, pp. 375-379.

32. ALFONSO X: EL ORIGEN DE LA MÚSICA

De cómo fallaron los griegos la natura de la música

Los de Grecia començaron primero que otros omnes a usar de andar mucho sobre mar, e algunos d'ellos trabaiaronse cuanto podrién entrar adentro por él por provar si'l podrién fallar cabo de la parte d'allend; e andudieron tanto que vinieron a un logar dond' oyeron omes e bozes que les semejó que ninguna cosa non podrié ser más sabrosa nin más dulce que aquel son, e començaron a fablar d'ello entre si, e dixieron: «¿Si fue nunca qui son tan dulce oyesse en logar del mundo?». E estando ellos fablando d'esto catoron e vieron estar un poquiello aluén d'ellos, e asmaron que serién serenas que cantavan en aquella peña e fazién aquel son tan sabroso, e cogiéronse e fueron para allá cuanto más pudieron e llegaronse a la peña. E ellos estando assi como desventados con muy grand sabor del canto tan dulce que oyén, salió a desora un tan grand sollo del viento cierço que todos los metió en el agua e los mató allí en la mar, sinon muy pocos que fincaron a vida e se acogieron a las pieças de los navios que quebrantara aquel viento e salieron en ellos a tierra. E contaron a los griegos todo aquello por que avién passado e cómo les conteciera. Entonces ayuntaronse muchos de Grecia e fizieron de maderos un engeño muy sotil e muy fuerte en que pudiessen entrar muchos d'ellos bien a aquella peña, e cogiéronse por el logar por ó fueran los

primeros e andudieron fasta que vinieron a aquel peñedo, e llegáronse a él en aquel estrumento en que vinién que fizieran pora ello. E estando allí pararon mientes a la piedra, e vieron cómo era cavada de dentro, e avié en ella siete forados abiertos fechos a grados, los unos anchos, los otros más angostos, e los unos altos e los otros baxos, e eran fechos de grado en grado. E vieron otrossí cómo entravan los vientos en el agua del mar, e salié por aquellos forados, e fazién aquellos sones tan dulces. E allí aprendieron ellos el arte de la música, e y fallaron las siete mudaciones d'ella complidamientre. E porque la aprendieron por viento e por agua pusiéronle este nombre *moys*, ca esta palabra *moys* tanto quiere dezir en la fabla de los griegos como agua en el nuestro lenguaje de Castiella, e *sicox* en el suyo tanto como viento en el nuestro. Onde este nombre música, que es compuesto d'estas dos palabras griegas *moys* e *sicox* tanto quier mostrar como arte de son fallada por agua e por viento. E es música el arte que enseña todas las maneras de los sones e las cuantías de los puntos, assí como dixiemos. E esta arte es carrera pora aprender acordar las vozes e fazer sonar los estrumentos. Pues que avemos dicho del arismética e de la música, que son las artes de tales cuentas como estas que nombramos fasta aquí e van delant en el cuadrivio porque enseñan mesurar e coñocer las cuantías departidas, ca en los saberes antes deve venir el simple que el doble e uno que dos, queremos agora dezir de la geometría e del astrología, que son artes que enseñan la cuantía unada, assí como mostraremos. [...]

Alfonso X el Sabio, *General Estoria. Primera parte (Vol I: Génesis)*, ed. cit., pp. 381-382.

33. ALFONSO X: LOS SABERES SUPERIORES

De los saberes que son sobre las VII artes liberales

El más ondrado de los otros saberes que sin estos siete á y e aún d'estos e de todos es la metafísica, que quier dezir tanto como sobre natura, porque muestra coñocer las cosas celestiales que son sobre natura, assí como es Dios e los ángeles e las almas. E entiéndese esto non que estos sean sin natura, mas que son sobre todas las otras naturas en onra e en poder e en todas las otras mejoras. El segundo saber es el de las naturas pora coñocer todas las cosas que an cuerpos, assí como los cielos e las estrellas e las otras cosas que son de los cielos a ayuso, e entender sus naturas de cómo se fazen, naciendo e muriendo, e se deve coñocer la natura de los elementos, e de cómo obra cada uno d'ellos en estas cosas. E el tercero saber es ética, que quiere dezir tanto como ciencia que fabla de costum-

bres, porque enseña a omne saber de cómo puede aver buenas maneras de costumbres e aver buena nombradía por sý. E las tres artes del trivio como dixiemos enseña a omne seer bien razonado, e las cuatro del cuadrivio le fazen sabio. E estos otros tres saberes con aquellos le fazen complido e acabado en bondad e le aduzen a aquella bienaventurança empos la que non á otra. E en estos saberes que dixiemos apriso el rey Júpiter de guisa que al su tiempo non ovo ý ninguno que tanto ende sopiesse como él, e él emendó los yerros que dixieran e pusieran en estas artes los otros sabios e los filósofos que fueran ant'él, e otrossí los del su tiempo. E añadió e cumplió en ellas las cosas que los otros sabios non pusieran ý o por non las saber o porque dubdaron en ellas de guisa que se non trovieron ponerlas en escrito.

Alfonso X el Sabio, *General Estoria. Primera parte (Vol I: Génesis)*, ed. cit., pp. 384-385.

34. ALFONSO X: ORTODOXIA Y HETERODOXIA MÁGICAS

De lo que usaron primeramente de los encantamientos segunt el saber de la mágica

Cuenta Mesealla en su libro por sí e por otros sabios a quien aduze por pruevas de lo que él dize que estas tres dueñas Diana e Circe e Medea que fueron las que en sus tiempos e aun después mayor prez ovieron de saber las cosas e obrar d'ellas por el arte mágica entre todos los gentiles a quien ellos llamavan dioses e deesas entre los otros sus sabios. E arte mágica, segunt dizen los escritos, quiere dezir tanto como arte o saber de encantamientos. E el griego dize *manzo* por adevinança o encantamiento por do se sabe la adevinança, e de aquel nombre *manzo* tomaron los latinos este otro que dezimos *mago* en el latino o «mágos» en el lenguage de Castilla, e es mago tanto segunt el castellano como adevino o encantador o sabio. E así fueron sabios los tres reyes magos que vinieron a Jesucristo, que por su saber entendieron e supieron el fecho de Cristo e vinieron a él, e por ende los llamaron en el latín *magos*. E d'este saber de la mágica usaron aquellas tres dueñas e obraron grandes cosas, e sobre esta razón se maravillan algunos cómo podrié ser de alcanças las mugeres más en el saber que los varones, e fallamos sabios que dizen a ello que aquellos que a estas obras se metieron que cuanto más de ligero creyeron que podría ser aquello que ellos demandavan que tanto más de ligero le venién los espíritus por do lo obravan; e porque las mugeres fueron siempre más ligeras para creer quequier que non los varones, venién les por ende los espíritus más

ligeramientre a sus conjuraciones e a sus llamamientos que les fazién, e ellas tanto más obraran e creyén e se davan a ello. E fallamos otrosí varones que se metieron a los fechos d'este saber, como aquellos tres Hermes, el rey Júpiter, el rey Salomón, e Virgilio, e Ovidio, e otros, mas pero non obraron ende tanto. [...]

Alfonso X el Sabio, *General Estoria. Segunda parte (Tomo II: Iueces, continuación, Reyes Primero, Reyes Segundo, Reyes Tercero)*, ed. Belén Almeida, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2001, pp. 627-628.

35. ALFONSO X: LAS UNIVERSIDADES

Ley primera: Qué cosa es estudio, e cuántas maneras son d'él, e quién lo puede establecer

Estudio es ayuntamiento de maestros e de escolares que es fecho en algunt lugar con voluntad e con entendimiento de aprender los saberes; e son dos maneras: la una es a que dizen studio general en que ha maestros de las artes, as[í] de gramática, e de lógica, e de retórica, e de arismética, e de geometría, e de música e de astronomía, e otrosí que á maestros de decretos e señores de leyes: e este estudio deve seer establescido por mandado del papa, e de emperador e de rey. La segunda manera es a que l' dizen de estudio particular, que quier tanto dezir como cuando algunt maestro amuestra en algunt villa apartadamentre a pocos escolares; e tal como este puede fazer perlado o concejo de algunt lugar. [...]

Ley III:
Cómo el estudio general deve ser complido de maestros de todas las artes e cómo los deven pagar sus salarios a cada uno por tiempos conosçidos del año

Para seer el estudio general complido cuantas son las ciencias tantos deven seer los maestros que las muestren, así que cada una d'ellas aya y un maestro a lo menos: pero si de todas las ciencias non pudieren aver maestros, que ayan de gramática, e de lógica, e de retórica, e de leyes. E los salarios de los maestros deven seer establescidos por el Rey, señalad mente e cierto a cada uno cuanto aya segunt la ciencia que mostrase e segunt que fuere sabidor d'ella: e aquel salario que oviere a aver cada uno d'ellos dévengelo pagar en tres vezes,

la primera parte le deven dar luego que començare el estudio, e la segunda por la Pascua de Ressurrección, e la tercera por la fiesta de Sant Johán Bautista. [...]

Partida Segunda de Alfonso X el Sabio, manuscrito 12794 de la B. N., ed. Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores, Impredisur, Granada, pp. 275-276.

36. LOS PLACERES DE LA MOCEDAD Y EL OLVIDO DE LOS ESTUDIOS

XI

¡Dejemos los estudios!...

1

¡Dejemos los estudios!
Es grato un vivir estrafalario.
Cojamos, mejor, el dulce fruto
de la tierna juventud.
Para los viejos queda
tratar las cosas serias;
para los jóvenes,
la burla y la alegría.
Veloz huye la edad
pasada en los estudios;
al placer nos invita
la tierna mocedad.

2

La primavera de la vida se nos escapa,
se acerca rápido el invierno.
La vida pronto adolece,
las preocupaciones estragan la carne.
La sangre se seca, el pecho desfallece,
la alegría decae;
la vejez nos acecha
con su cortejo de males.
Veloz huye la edad
pasada en los estudios.

al placer nos invita
la tierna mocedad.

3

¡Imitemos a los dioses!
He aquí una sentencia oportuna.
Las redes del amor
acosan a los jóvenes.
¡Cedamos a nuestros deseos!
Esa sí que es cosa de los númenes.
Invadamos las plazas
y los corros de las muchachas.
Veloz huye la edad
pasada en los estudios;
al placer nos invita
la tierna mocedad.

4

Allí fácilmente
cabe hartar la vista,
allí brilla el inquieto
retozar de los miembros.
Mientras las mozas se mueven
con gestos incitantes,
yo, allí, miro y mirando
me siento arrebatado.
Veloz huye la edad
pasada en los estudios;
al placer nos invita
la tierna mocedad. [...]

Cantos de Goliardo (Carmina Burana),
ed. cit., pp. 139 y 141.

37. EGIDIO ROMANO: LAS ARTES LIBERALES Y LA EDUCACIÓN DEL PRÍNCIPE

Cuántas son las sciencias que deven aprender los fijos de los nobles e mayormente los fijos de los reyes e de los príncipes

Es de saber que son siete sciencias famosas, según que dicen todos los filósofos, e llámanlas artes liberales, porque los fijos de los libres e de los nobles las deven aprender, porque sean por ellas ennoblescidos. E son estas: Gramática, Lógica, Retórica, Música, Aritmética, Geometría e Astrología.

La Gramática fue fallada porque no errásemos en la lengua ni en la palabra, según que dice el Sabio, ca por ella aprendemos el latín, que es lenguaje de los filósofos. E si por ésta no podemos saber las sus sciencias de los filósofos, conviénenos aprender el su lenguaje, porque las aprendamos d'ellos.

La Lógica fue fallada por que nos muestre manera de argumentar e de razonar e de oponer e de responder, ca sin ella podríamos errar en nuestras razones e ser engañados en los argumentos; ca si no supiésemos la manera de arguir, podríamos ser engañados en el argumento, ca cuidaríamos concluir verdad e concluiríamos mentiras. Onde dice el Sabio que así como nos es menester la Gramática, por que no erremos en la lengua, así nos es menester la Lógica, por que no erremos en el razonar.

La Retórica fue fallada, según que dice ese mismo filósofo, para facer razones gruesas e palabras cuales son menester en las sciencias morales especulativas. Así la Retórica muestra facer razones sotiles en las sciencias prácticas, que son en las obras de los omnes, e por eso llamaba él a la Retórica, Lógica gruesa.

La Música fue fallada por que los monos, que no pueden sufrir cosas tristes, tomasen placer en ella e escusasen por ella de no ser ociosos ni obrasen cosas torpes, según que dice el Filósofo en el VIIIe de las Políticas.

La Aritmética fue fallada por que nos enseñase contar.

La Geometría fue fallada por que supiésemos mensurar e conoscer las cuantidades de las cosas.

La Astrología fue fallada por que pudiésemos saber los juicios de las estrellas. Porque los gentiles, que fueron los falladores d'ella, nunca querían comenzar batalla ni facer ninguna obra, si antes no catasen el grado del ascendente e la concordación del cielo.

Mas, sin estas siete, hay otras más nobles, así como la Filosofía Natural, que muestra conoscer las naturas de las cosas e las propiedades d'ellas. E la Metafísica, que fabla de Dios e de los ángeles, por razones naturalmente falladas, de la cual dice el Filósofo que es más digna e mejor que todas las otras sobredichas.

E, sin estas todas, hay la Teología, que fabla de Dios e de los ángeles e de las almas de los ommes, que es mucho más noble que todas las otras, porque nos fue dada e enseñada por Dios e por inspiración del Spiritu Santo.

E, sin estas, hay sciencias morales, que son de las obras de los ommes, de las cuales ya fablamos en el comienzo d'este libro. Hay otras subalternas, así como la Perspectiva, que fabla de la linea visual, que es so la Geometría; e la Física, que es so la Filosofía Natural; e el Derecho civil, que es de las leyes, e el Canónico, que es de los establescimientos de la Iglesia; e estas dos son so la Política, que fabla del governamiento de las cibdades. Onde el que quisiere ser acabado en las sciencias todas estas deve aprender. Mas cuanto a los fijos de los reyes cómpleles saber la Filosofía Moral, por que sepan governar a sí e a sus casas e a sus cibdades. [...]

Glosa castellana al «Regimiento de los principes» de Egidio Romano, ed. Juan Beneyto Pérez, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1947, pp. 153-155.

38. ENRIQUE DE VILLENA: LA DIVISIÓN DE LOS SABERES

[...] *En todas scibilidades etc.* Aquí se entiende que Virgilio sopo todas las sciencias ciento, e por eso dixo de suso *universal*. En cuanto dixo *todas* entiéndese las lícitas e licenciadas de usar, que son sesenta, e las cuarenta que son vedadas e supersticiosas o que enderesçan a provechos particulares e non a bien común. Por cuanto la sciencia de Dios infinita e incomunicable crió e produxo una sciencia universal comunicable, la cual por diversos obgectos de que tractavan los antiguos philósophos, rescebida aquella scibilidat universal por gracia divina, dividieron aquella universal en cien ciencias, acatando ciento obgectos que eran subjectos en ellas. E primero dividieron en cuatro partes, que son theología, philosophía, poesía, mecánica. De la theología nascieron cuatro, que son raptoría, predicatoría, contemplatoría, e los derechos sacerdotales, que agora se dize derecho canónico. De la philosophía nascieron cuatro, que son: methafísica, física, éthica, alquímica. De la poesía nascieron tres, que son: oratoria, istórica e cansírica. De la mecánica salieron diez e nueve, que son: agricultura, medicina, cirugía, theátrica, cisoria, navigatoria, architectónica, statuaria, lapicidio, aurificio, ferreficio, lanificio, agrografía, vitraria, coriaria, peliparia, sardónica, vestimentaria, armatura. De la methafísica salieron dos: inventiva e abstrativa. De la phísica, que es philosophía natural, salieron diez e seis, que son: phisionomía, metheora, gramática, lógica, dialética, rectórica, geometría, arismética, música, prespectiva, astronomía, astrología, pensaria, mutatoría, dispusitoria, estragé-

mata. De la ética salieron tres, que son: política, iconómica e monástica. De la alquimica non salió alguna. De la istórica salió la istriónica. De la política salieron cuatro, que son: derecho natural, derecho civil, derecho de las gentes, derecho municipal. E así son complidas las sesenta scebilidades que son permisas e licenciadas de husar.

E la cabeça e totalidat de las vedadas sciencias es la mágica, de la cual salieron cuatro principales, que son: mathematica, prestigio, maleficio, encantación. De mathemática salieron diez, que son: idromancia, aeromancia e piromancia, geomancia, spatulmancia, fuiguraria, ciromancia, tremularia, sonomtica e auspicium. De prestigio salieron seis, que son: absconsoria, pulsoria, congregatoria, transformatoria, pasionaria, ludibia. De maleficio salieron diez, que son: mediaria, sopniaria, invocatoria, nigromancia, stricatoria, fitórica, extaria, sortilejo, amatoria, vastatoria. De *incantacione* salieron tres, que son: empérica, impecatoria e ligatoria. De nigromancia salieron cuatro, que son: atromancia, conomancia, pedoxomancia e amomancia. De stricatoria salieron dos, que son: cursoria e facinatoria. De conomancia salió una, que es limmancia. E así son complidas las cuarenta vedadas e todas las ciento en las cuales Virgilio fue enseñado. E por eso dixo *en todas las scibilidades universal*. [...]

Enrique de Villena, *Traducción y glosas de la «Eneida». Libro primero*, ed. Pedro M. Cátedra, Diputación de Salamanca (Biblioteca Española del siglo XV), Salamanca, 1989, pp. 39-40.

39. LA EDUCACIÓN FEMENINA: HONESTIDAD, MESURA Y ADMINISTRACIÓN DOMÉSTICA

[...] Y la honestidat se deve guardar en estas cosas.

Lo primero en las traeres y vestiduras y tocados demasiados y desonestos porque todo esto ha de ser considerado: el estado y renta de vuestros maridos y su ábito de bivir, y su heldad y disposición y las vuestras, ca no solo haréis plazer a vuestros maridos en ser honestas en el gasto y en el traje de vuestras ropas y tocados, más aun, no gastarés vuestras fazendas en ello y daréis causa que los que vos vieren no vos tengan por locas ni demasiadas, antes vos loen de honestas y de vergüença, ca los romanos mucho fueron alabados porque hazían traer a sus mugeres las ropas muy honestas y a cada una segunt su heldad y estado. [...]

Lo otro que avéis de guardar para ser honestas es en los afeites demasiados, ca segund dize Grisóstomo, grand peligro es entremeter ni añadir ninguna cosa a

la imagen de Dios, ca desfécanla y ofenden a su Hazedor, ca bien como un maestro o pintor tomaría grant pesar cuando viese la su obra borrada y desfecha, cuánto más quien desaze la imagen de Dios, ca dize que estas que así se componen y afeitan no son sino armas del diablo con que echan los onbres de paraíso y con que destruyen la ley y meten los onbres [en] pecados; [...]

Lo otro que avéis de guardar para ser onestas es que no vos acompañéis ni participéis con mugeres malas o de mala fama, ca dize un sabio: «si te acompañares con los malos la tu complisión hurtará de la suya sin que tú lo sepas». [...]

Lo otro que avés de guardar para ser onestas es que no curéis de salir a menudo fuera de vuestras casas, especialmente a los juegos e justas o toros o cosas semejantes, ca la muger que mucho quiere andar por las plaças muestra de sí poca cordura y no pone bien recabdo en su casa. [...]

Lo otro que avéis de guardar es, para ser onestas, que no vos paguéis de oír palabras suzias ni de puterías aunque las digan otras mugeres, ni menos las digades vosotras, ca dize el sabio: «las palabras villanas tórnanse en mengua y traen pena». [...]

También avéis de guardar, hijas mías, para ser onestas de no departir mucho a menudo con ningunos onbres, cuanto más en lugar apartado aunque sean vuestros parientes, no por eso dexar de hablar con hermanos y parientes, pero nunca apartado con ellos, porque aun ellos os lo tenían a honestidat y vos loerán d'ello. [...]

Y también vos devéis de guardar mucho de burlas de manos con ellos, porque aunque por el pensamiento no vos pase ningunt mal, todos los hombres son inclinados a pensar antes el mal que el bien, y luego sospechan y lo dizen unos a otros, y de aquí se levanta la disfamación, ca los gestos y manos, segunt dize el filósofo, son fruto del pensamiento, y el rostro demuestra lo que está en el coraçón.

Otrosí avéis de guardar para ser onestas que mientra estovierdes en la cámara dormi[da]s, y mucho más en la cama, no consintáis que entre ninguno a vosotras aunque sea de vuestra casa salvo vuestras mugeres y moças, ca sería cosa muy desonesta estar vosotras en la cama y hablar con ninguno. [...]

Asimismo avéis de procurar para ser honestas que cuando partieren vuestros maridos de vuestras casas, no vos dexen onbres moços salvo si fueren de soldada, o tales de que no se pueda sospechar ningunt mal; más si oviere de quedar algunt onbre, sea viejo o tal de que cese toda sospecha [...]

También, hijas mías, avés mucho de guardar para ser onestas que no vos asentedes a las ventanas ni vos pongades a las puertas de vuestras casas con ningunt onbre que sea, porque estar a las ventanas no procede sino de locura y mocedat porque las vean y les digan algunas cosas desonestas, ni tienen por mugeres de abtoridat a las que están mucho a las puertas, ca en otro tiempo mucho

se arreavan las dueñas porque sin necesidat ninguna persona las veía, en especial en lugares comunes. [...]

Asimismo, en el tiempo que vuestros maridos no estovieren en su casa devés hazer dormir en vuestras cámaras vuestras hijas y mugeres y moças que tovíerdes porque estéades más acompañadas, y por quitar de vosotras y d'ellas toda sospecha, y también porque las mugeres de vuestra casa no ayan logar de hazer lo que no deven, ni andar hablando con los ombres, ca grant virtud y bondat es de las mugeres que crían mugeres.

También devéis tener manera para ser onestas cómo los ombres de vuestra casa no duerman cerca de vuestra cámara, tanto que vos puedan ver ni oír en ello aunque estén ende vuestros maridos, y mucho menos no estando, porque no es bien que oyan vuestras fablas ni secretos, ni ayan logar por do ver ni hablar de noche a las vuestras, ni estaría bien que saliendo de la cámara desnudas o no bien ataviadas topasen luego con los ombres, y si esto es desonesto a las moças, cuánto más será a vosotras, ni pararía bien que vos viesen desnudas o destocadas.

VI

Lo sesto que avéis de guardar, muy amadas hijas, es que seades bien regidas y mesuradas en vuestro comer y bever, en especial las que bien lo podéis escusar. No devés bever vino ni lo devés consentir bever en vuestras mugeres, ca dize el filósofo que tres males acarrea el vino especialment a las mugeres: el primero que enciende el cuerpo a obras de luxuria; el segundo que les turba el entendimiento y la razón; el tercero que las hazе ser sobervias y desseosas de discordia. [...]

VII

Lo seteno que avéis de guardar es que curés mucho de administrar y guardar vuestras haziendas, y siempre procurés que no se gaste salvo lo nescesario, y esto es porque haziendo lo contrario forçado es que vuestros maridos se vean en alguna mengua. Y muchos desque se veen menguados, luego piensan donde lo ganen aunque sea de mala parte y lo ponen por obra y cometen cosas que no deven y así condenan sus almas y a las vezes mueren por ello. Y por escusar esto las mugeres deven mucho guardar cuanto pudieren las haziendas y poner grand recabdo en ellas y administrarlas con grant diligencia. Y pues veis, hijas, que vuestros maridos buscan y procuran de ganar y traer la fazienda para mantener a

vosotras y a vuestros hijos y casa, mucho seríades de culpar si no trabajásedes por lo guardar y administrar. [...]

Castigos y doctrinas que un sabio daba a sus hijas,
ed. Hernán Sánchez Martínez de Pinillos, Fundación
Universitaria Española, Madrid, 2000, pp. 97-103.

40. FERNANDO DE LA TORRE: LA CONDICIÓN MUJERIL PARA LOS ESTUDIOS

[...] Y porque a nosotras nos es dispensado de antigua dispensación que los errores y defectos por nós cometidos no tanto culpables nos faga como a los barones, por mejor mostrar que más sesso, más discreción, más conoscimiento de virtud es dado a vosotros, y más fortaleza, más retentiva; y porque así mesmo el estado mugeril no fue participante en alguna ciencia alta ni vaxa, ni fue digno de entender en parte de sus sentencias, creo yo que fuese por el juizio nuestro no ser tan suficiente ni dispuesto para en sí rescebir la delgadeza y diversidad d'estas cosas. Como quiera que el agudeza de las mugeres muestra que si en tales estudios e doctrinas fuesen enseñadas, aprenderían d'ello mucho más que vosotros, y esto bien puede ser. Pero este tal no sería del todo saber ni ciencia, porque a mí se me muestra d'eso poco que yo puedo entender, que la ciencia no solo está en la ligeramente rescebir en el entendimiento más en la saber discretamente retener e agudamente discerner y con grand sesso criar y, sobre todo, acténtica e sabiamente saberla despender. [...]

M.ª Jesús Díez Garretas, *La obra literaria de Fernando de la Torre*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 1983,
pp. 137-138.

V

EL ENTORNO LITERARIO: CREACIÓN, INTERPRETACIÓN Y DIFUSIÓN

41. JUAN DE MENA Y LOS «AUCTORES»: HOMERO

XXXVII

Vi a Omero e Lucano
en aquellos entremeses,
con Virgilio mantuano,
Séneca vandalisto
y otros sabios cordeses,
puesto que digan de mí,
porque en Córdoba nací,
que en loor sapio su mengua:
callen, callen malas lenguas,
pues si sabe ser así.

Vi a Omero e Lucano: este Omero fue griego e el más excelente poeta de los griegos, del cual dize Justiniano en el *Instituta*, en el título *De iure naturali: Omerus apud grecos*... De la muerte d'este Omero cuenta Valerio Máximo en el noveno libro, en el vicésimo título *De mortibus non vulgaribus*, e dize que este Omero se mató por cuanto, yendo viejo e andando por la ribera de la mar, fuele puesta una cuestión por unos pescadores e, porque non la supo solver, se mató, e la cuestión era esta: *Quos suscepimus non habemus et quos non suscepimus retinemus*, quiere dezir en nuestro vulgar: «los que tomamos non tenemos e los que non tomamos tenemos». Omero presumiendo que dezían por los peces que pescavan, paresciole difícil este fecho, que cómo podía ser que los que non oviesen tomados que oviesen e los que oviesen tomado non oviesen. E por non saber entender esto se mató. Pero los pescadores avían más baxa la consideración, ca dezían por los piojos que ellos tenían, los cuales los que tomavan ya non los tenían e los que non tomavan aquellos tenían. *Lucano*: este Lucano fue de la grand Córdova, egregia casa de la filosofía, aunque los otros quieren que fuese de Lu-

cena, villa de la muy noble cibdad de Córdova, así como lo testifica Valerio Marcial en el primero de los sus *Epigramatos*: *Duosque Senecas unicumque Lucanum / facunda loquitur Corduva.* [...]

Juan de Mena, *Comentario a «La coronación del Marqués de Santillana»*, en *Obras completas*, ed. cit., p. 188.

42. WALTER DE BURLEY, ATRIBUIDO, Y LOS «AUCTORES»: LA MAGIA DE VIRGILIO

[Capítulo 103, Virgilio]
Virgilio

Virgilio, el mejor entre todos los poetas, fue de la nasción de Mantua. E fue enseñado en los estudios de Germonia. E después de tomada la toga del magisterio fue a Milán; e después de breve tiempo fue en Roma. E aqueste fue llamadoVirgilio porque su madre soñó que paría una verga que llegava fasta el cielo; lo cual no fue otra ninguna cosa sino que avía de parir a Vergilio, el cual fablando de las cosas altas avías de llegar fasta el cielo, segund dize Hugo. Aqueste, como ya fuese muy aprovechado en los estudios de la Filosofía, después fue muy nigromántico; del cual se cuenta que oviesse fecho por arte maravillosa las cosas que se siguen. Dízese que en Nápol, en la puerta que se llama de Capania, ovo fecho el musco Eneas, que lançava todas las moscas de la cibdad. E dízese que en esa mesma cibdad así ovo edificado la carnecería, que ninguna carne se podía en ella podrir. Como fuese Nápol trabajada por mortal pestilencia de sangusuelas, Vergilio fizo una sangusuela de oro e lançola en un poço, e luego cesaron todas las otras, e después de muchos años, alinpiando aquel pozo, sacaron aquella sangusuela de oro; e luego cresció gran moltitud de sangusuelas en todas las aguas, e nunca cesó antes aquella pestilencia de sangusuelas fasta que tornaron aquella mesma sangusuela de oro en el pozo. E dízese que en tal manera fizo un uerto, que nunca en él llovía. E créese que aqueste oviese fecho en baños otras maravillosas cosas. Este escrivió los libros de las *Geórgicas*, e *Bucólicos*, e *Eneidas*. E bivio cincuenta e tres años. E los sus huesos fueron trasladados en Nápol.

Vida y costumbres de los viejos filósofos. La traducción castellana cuatrocentista del «De vita et moribus philosophorum», atribuido a Walter Burley, ed. Francisco Crosas, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2002, pp. 114-115.

43. ALFONSO DE SAN CRISTÓBAL: «AUCTOR», COMPILADOR Y GLOSADOR

[...] Señor, por cuanto fue la vuestra merced de me mandar romançar en nuestro lenguaje el libro e la obra que fizo Vegetio, *De la cavallería e de la arte de las batallas*, et yo, veyendo e considerando que non solamente avedes vós e han todos los fieles cathólicos batalla corporal entre los enemigos que veemos, que son corporales, mas aun contra los enemigos que non veemos, que son spirituales, segund dixo el apóstol Sant Pablo en la epístola que enbió a los de Épheso, en el capítulo sexto, a do dize: *Non est nobis colluctacio adversus carnem, scilicet solum si adversum principem et potestates tenebra qui habitant in celestibus*, que quiere dezir «que non solamente avemos guerra contra los enemigos que son de carne e de sangre, mas aun avemos guerra contra los príncipes e poderios que moran en el aire tenebroso, que son los enemigos del ánima»; otrosí, considerando que en el fecho de la cavallería e de las peleas non solamente fabló Vegecio, mas otros muchos sabidores dixieron muy muchas cosas en su razón que concuerdan con lo que dixo Vegecio; por ende, ayudándome el Señor Dios, pensé departir esta obra en tres partes. La primera parte fablará e dirá lo que dixo Vegecio en sus libros, romançándolos lo más claramente que yo podiere. La segunda parte será bien como glosa puesta en la margen del libro, que es de dichos de los sabidores que concuerdan con lo que dize Vegecio e declaran sus dichos en algunos logares. Et la tercera parte será puesta ayuso, que fablará spiritualmente, trayendo los dichos de Vegecio a las vezes a las virtudes e a los pecados e a las costunbres d'esta vida en que bevimos. [...]

Prólogo

Todas las cosas por costunbre cada día e por uso aprovechan e se acrecientan. E esto es verdat non solamente en las cosas pequeñas, mas en las grandes, segund paresce por esperiencia. E por cuanto la arte de las batallas es mejor entre las otras cosas, por cuanto por ella, guardada la libertad de los omes, la comunidat se acrecienta e las provincias e los regnos e los imperios son conservadores en sus estados. E por ende en los tienpos antiguos los de la cibdad de Lacedemonia e los cónsules e regidores de Roma a esta sola ciencia honraron, dexando todas las otras artes, eso mesmo las otras gentes bárvaras e estrañas pensaron que esta sola era de guardar, ca por esta pueden alcançar todas las otras cosas, onde esta es muy necesaria a los que han de pelear, ca por ella han vida e alcançan vitoria. E por ende los antiguos que escrivieron las cosas pasadas e los acaescimientos de las batallas, así como los de la cibdad de Lacedemonia e de Athenas, dexaron esta cosa por cierta e por sabidora; e eso mesmo algunos de los de Grecia d'esta cosa conpusieron libros. Enpero, non enbargante esto, devemos de tomar, sobre

todas las dotrinas, la dotrina del pueblo de los romanos e la arte de la cavallería de ellos, la cual es esparcida e derramada por las comarcas del mundo. [...]

Glosa

Que la arte de la cavallería e de las batallas sea necesaria e provechosa, segund que aquí dize Vegecio, asás lo muestran los enxenplos e la Sancta Escriptura. Primeramente se muestra por enxenplos, que veemos de cada día que muchas batallas son vencidas más por arte que por fuerça. E por eso los romanos e los de Lascedemonia, viendo que la arte de pelear era tan necesaria a la vida de los omes, enseñaron los sus mancebos en ella, considerando que es mejor por arte e por sabiduría pelear, que non por acaescimiento o por arrebatamiento. E por ende Aníbal, capitán de los de Cartagena, queriendo conquistar a Italia por la guerra que avía con los romanos, ovo uno de Cacedonia muy sabio en esta arte por cuyo consejo, peleando, venció muchas vezes a los romanos e otras muchas gentes, como con él fuesen poca en número e en poder. E esta mesma razón pone Vegecio ayuso, do pone los títulos de los libros, do dize que «más aína da la vitoria el arte en la batalla, que non la mucha gente nin el poder grande».

Lo segundo dixe que se muestra por la Santa Escriptura cómo es esta arte necesaria e provechosa, ca en la Bivia, en el *Libro de los juezes*, en el tercero capítulo, es escripto que dexó Dios ciertas gentes contrallas del pueblo de Irael por que sienpre oviesen uso de batalla e dotrina e arte de pelear; e todos los que después decendiesen del pueblo de Irael, los que non fueron en las batallas de los Cananeos, se acordasen d'ellas e oviesen costunbre de pelear.

Glosa espiritual

Espiritualmente fablando, si en las batallas corporales devemos de usar de arte de cavallería, mucho más de las batallas spirituales que avemos contra el diablo, ca toda vuestra vida es cavallería e continoa batalla, segund dize Job en el su libro, en el capítulo othavo. E por ende, avemos de ser muy tenplados e muy envisos en arte para ser fuertes contra él, segund dize San Pedro en el epístola primera, en el capítulo quinto, do dize: *Frates velare et vigorare et caetera*, que quiere dezir: «ermanos, en todo tienpo sed tenprados e velad, ca el vuestro adversario, que es el diablo, es tal como el león cuando ha fanbre, que anda sercando e buscando a quién catarán».

E es muy grand razón que seamos bien muy envisos o arteros contra el diablo, ca cuando el enemigo fuere más malicioso, tanto aquel, que ha de pelear

contra él, se ha de guardar más d'él e deve aver arte para se defender d'él, pues non ha enemigo el omne que sea más malicioso que es el diablo, ca por esto es escripto en el primero *Libro de la ley*, capítulo tercero, do dize: *Que serpens erat astutior cunctis animantibus terre*, que se quiere decir: «la serpiente era más artera de todas las animallas de la tierra». Lo que se entiende del diablo, que fabla en la serpiente, cuando engañó a Adán. E por ende, mucho es nescesario e provechosa la prudencia, arte e sabiduría para pelear contra los enemigos espirituales.

En la teoría y en la práctica de la traducción. La experiencia de los traductores castellanos a la luz de sus textos (siglos XIV-XVI), ed. María Isabel Hernández González, Semyr, Salamanca, 1998, pp. 19-21.

44. ALFONSO DE CARTAGENA: TIPOLOGÍA DE LA TRADUCCIÓN

[...] En la traslación del cual non dubdo que fallarredes algunas palabras mudadas de su propria significación e algunas añadidas, lo cual fize cuidando que complía así: ca non es este libro de santa Escriptura en que es error añader o menguar, mas es composición magistral fecha para nuestra doctrina. Por ende, guardada cuanto guardar se puede la intención, aunque la propriedat de las palabras se mude, non me paresce cosa inconveniente; ca, como cada lengua tenga su manera de fablar, si el interpretador sigue del todo la letra, nescesario es que la escriptura sea obscura e pierda grant parte del dulçor. Por ende, en las doctrinas que non tienen el valor por la autoridat de quien las dixo nin han seso moral nin místico, mas solamente en ellas se cata lo que la simple letra significa, non me paresce dapñoso retomar la intención de la escriptura en el modo de fablar que a la lengua en que se pasa conviene. La cual manera de trasladar aprueva aquel singular trasladador, Santo Gerónimo, en una solepne epístola que se sobrescrive *de la muy buena manera del declarar*, que embió a Pamachio, entre otras cosas diziéndole así:

«Yo non solamente lo digo, mas aun con libre voz lo confieso, que en la interpretación de los libros griegos non curo de exprimir una palabra por otra mas sigo el seso e efecto, salvo en las sanctas Escripturas, porque allí la orden de las palabras trae misterio».

E esta manera segui aquí, porque más sin trabajo lo pueda entender quien leer lo quisiere; e aun por lo más aclarar, como quier que en latín está todo junto e non tiene otra partición salvo la de los libros —es a saber entre el primero e segundo— pero yo partí cada libro en diversos títulos e los títulos en capítulos según me paresció que la diversidat de la materia pidía. E donde el vocablo latino del todo se pudo en otro de romance pasar, fízelo, donde non se pudo buena-

mente por otro cambiar, porque a las vezes una palabra latina requiere muchas para se bien declarar e si en cada logar por ella todas aquellas se hoviesen de poner farían confusa la obra, en el tal caso al primero paso en que la tal palabra ocurrió se fallará declarada. E, aunque después se haya de repitir, non se repite la declaración, mas quien en ella dubdare retorne al primero logar donde se nombró, el cual está en los márgines señalado, e verá su significación. [...]

Alfonso de Cartagena, *La Retorica de M. Tullio Ciceron*, ed. Rosalba Mascagna, Liguori-Nápoles, 1969, pp. 30-32.

45. SAN VICENTE FERRER: LA EXÉGESIS BÍBLICA

[...] E catad actoridat: *Introduxit me rex in cellam vinariam et ordinavit in me karitatem, etc.* (*Canticorum II°, 4°*). Diz: «El rey me ha metido dentro en el cillero del vino e ha ordenado en mí karidat». Dize que la ha metido en el cillero del vino e ordenado en ella karidat; esto es, que ha ordenado mayor e mediano e menor orden de karidat.

Agora veamos qué cillero o qué bodega es esta. Buena gente, esta bodega de vino es la santa Scriptura, que ha en ella diversos vinos. Estos son diversos entendimientos, así como en una bodega de un rey hay diversos vinos, que son cuatro entendimientos. El primero entendimiento es literal, cuando omne aprende un poco de gramática, que ya con aquella puede entender la estoria literal. E ves aquí buen vino blanco. El segundo entendimiento es alegorical, cuando el secreto de la santa Scriptura se dispone alegoricalmente, declarando lo que omne deve creer de las cosas d'ella. E ves aquí vino claro, que declara el entendimiento de la letra cerca lo que devemos creer. El tercero entendimiento es moral, cuando se espone la santa Scriptura en lo que omne deve fazer. E ves aquí buen vino vermejo. El cuarto entendimiento es anagogical e este es más soberano entendimiento. Esto es, cuando se despone la santa Scriptura en declarar lo que home deve esperar. E ves aquí escogido vino pemente. E por esto el cillero de la santa Biblia ha diversos entendimientos: de lo que devemos entender literalmente, e de lo que devemos entender alegoricalmente, e de lo que devemos fazer moralmente, e de lo que devemos esperar anagogicalmente. [...]

Pedro M. Cátedra García, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media: San Vicente Ferrer en Castilla (1411-1412). Estudio bibliográfico, literario y edición de los textos inéditos*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1994, p. 452.

46. ENRIQUE DE VILLENA Y LA EXÉGESIS DE LOS TRABAJOS DE HÉRCULES: EL GIGANTE ANTHEO

[...] Por eso cada capitulo en quatro partidos será partido, en el primero la estoria nudamente poniendo, en el segundo las obscuridades declarando, en el tercero la verdat de la ficción apartando, en el quarto el artificio de la aplicacion enxemplando. Por manera que sin enseñamiento de scientifico mostrador vuestro entendimiento cavalleril comprehenda el fruto de qu'este tractado e pueda en otros comunicando traspasar. [...]

Capitulo nueve
Cómo el gigante Anthheo fue derribado e muerto. Estudo de maestro

El noveno trabajo de Ércules fue cuando luchó con Anteo el gigante e lo venció e mató. Esta istoria a en sus libros puesto singular e elegantemente Lucano en el cuarto libro. Pónese la istoria concordablemente por esta guisa.

Istoria nuda

Fue un grant gigante en África llamado Anteo que por su fuerça vencía las fieras bestias. Caçava a manos los bravos leones e los osos fieros afógava entre sus braços. Avía por morada una grant cueva cuyas anchuras e altura se estendían tanto que más templo que cueva parescía. Este Anteo gastava e comía toda aquella región, non solamente las bestias mas aun los omnes, ocupando con violencia la señoría de Libia. Este desviava de los marítimos puertos los mercaderes e marinantes. Non aviendo llena seguridat nin podiendo d'él confiar que muchas veces a muchos la fe e segurança fallecido avía, cessava por ende el contratar o menos de la mercadería. Este non consentía castigos e consejos e aborrecía los estudios e omnes de sciencia e mucho más de buenas costumbres. Tanto ovo inhumanidat que dio logar las escuelas p[e]rresciesen e los buenos usos non fuesen en plática. Tanto duró el mal fazer d'este que la fama d'ello se estendió por el mundo fasta la noticia o sabiduría de Hércules venir que abominava o aborrescía las bestiales costumbres. Onde por quitar del mundo tan peligroso embargo e toller tan rigado mal, pasó en África non dubdando el non cierto camino de la mar nin el grant apartamiento de la tierra e calor sobejano que en ella faze e mucho menos la fuerça de Anthheo. [...] E tomada tierra e salido en ella luego sin miedo fue a la grant cueva donde el gigante Anteo morava. El cual, sintiendo el roido de la venida de Hercules e de sus gentes, salió fuera cuidando que fuesen bestias de las qu'él usava

devorar o comer, e visto el nuevo a el omne Hercules menospreciolo maravillandose de sus venida e osadía. Hercules por su atrevimiento non dexó luego de se abraçar con el dicho Anteo con catadura sañuda e coraçón esforçado. Cuidose Anteo muy aína pudiese a Ércoles comer e falló enbargo e guarnido de fuerça contradezimiento en la su rezidumbre. Duró grant parte del día la lucha e aun non se conosía cuál d'ellos avía lo mejor. A la fin Ércules começó a sobrar el gigante Anteo en tanto que ya por su fuerça contradezir non lo podía. Estonces usó del su ingenio, manera e propiedat así como aquel que era fijo de la Tierra, d'ella e por ella engendrado o concebido, aviendo por eso grant virtud e tal que toda ora que tañía la tierra con la su mano, e algunos dizen carne, cobrava nueva fuerça e perdía todo cansamiento. Así fue entonces faziéndose cavdizo, tañiendo en la tierra con las sus manos. E creció en él la fuerça en tal guisa que Ércules cuidava averlo ya cansado e fallolo con nueva fuerça, de que fue maravillado non sabiendo la razón o cabsa. Esto fizo Anteo por algunas vezes fasta que Ércules entendió que adrede se dexava caer e por eso cobrava la fuerça tañiendo la tierra madre suya. Entonces abraçolo por la cinta e, acostado, alçolo de tierra dexándose caer de espaldas, teniendo Anteo encima de sí en manera que a la tierra llegar no pudiese. Así teniéndolo lo apretó tan fuerte por luengo espacio que le fizo perder la vida apartando la diabólica alma de aquel inico e diforme cuerpo. Así fue Líbia delibrada de la angustia en que'l gigante Anteo la tenía e después por Ércules reformada en las costumbres e restituida a la civilidad de bevir. [...]

Declaración

Esta manera de fablar es fabulosa siguiendo el poético estilo a significación e provecho moral, entendiendo por Anteo la carne que es grant gigante en el mundo por las naturales inclinaciones que magnifican el cuerpo. Por eso es más peligroso que otro vicio e más grave de corregir. Pone que fue en Líbia, que es tierra muy caliente además, a demostrar que el vicio de la carne en las tierras calientes más se demuestra e allí tiene su fuerça e señoría. Dizen que caçavan los leones e bestias fieras o monteses, a denotar o mostrar que vencían los grandes omnes así en linajes e sciencias como en estados, devorando o gastando las sus virtudes e los sus méritos. Este morava en la cueva, a mostrar aquel nuestro cuerpo, así como es templo cuando Dios en él abita e está, así es fecho cueva o establo bestial cuando la carne se de los omnes apodera e enseñorea. Este gigante esquiva los puertos que non vengan a ellos las mercadurías, es a saber, el omne carnal esquiva los consejos e desecha las reprehensiones. Por este vicio los estudios se destorvan en Líbia e se desfacen donde quiera que reina, e todas las leyes e usos de razón se quebrantan por este. [...]

Verdad

La verdat de aquesta istoria fue que en Libia ovo un rey muy rico e poderoso e avía nonbre Anteo. E por cuanto fue mayor que sus antecesores e pasados, aun los de enderredor vezinos presentes, los poetas en sus ficciones lo llamaron gigante. Aqueste fue muy vicioso e todo dado a las terrenales e carnales cosas, usando tiránicamente, destruyendo los grandes omnes de su reino, ocupándolos de aquellas riquezas. Por esto dizían que caçava leones e las grandes bestias, porque se entienden los grandes omnes e poderosos. Para tal uso tenía el su palacio lleno de robadores e malfechores. Esta es la cueva. Ca el su palacio era acogimiento de ladrones e escondrijo de omnes bestiales. [...]

Sabiendo esto el grant Ércules que pugnava barrer del mundo los vicios e arrancarlos mayormente e tajar en la su raíz donde avía nascimiento, pasó la mar mediterránea o de levante con grant flota o allegamiento de notables e virtuosos cavalleros, por quitar aqueste tirano Anteo de la tierra, por cuyo enxenplo muchos tomavan osadía de mal fazer. [...]

Esto fue escripto a recordación duradera del famoso Hércules a que parasen mientes los del mundo estados al de su vida mejoramiento, así los que eran venidero como en ese tiempo presentes.

Aplicación

Tan glorioso acto como este cada uno de los estados suso nombrados deve en mucho tener para tomar consejo en su conservación. Entre los otros, el estado de maestro puede tomar norma de virtudes e osar todos vicios reprehender, mayormente los apetitos carnales que derechamente son enemigos e contrarios de ciencia, destruidores de aquel estado magistral. [...]

Aquí pueden entender los en theología maestros que son especia de aqueste estado, cuánta gloria e mérito ganar pueden si reprehenden los príncipes e grandes señores que viciosamente bevir quieren. Aquí paren los físicos que sean osados dezir a los señores que sirven, cuando mucho e demás en comer, bever e laciviar se estienden, que non lo fagan, mostrándoles los peligros e daños que d'ello nascen, non conplaziéndolos nin siguiendo sus apetitos o voluntades. [...]

Enrique de Villena, *Los doze trabajos de Hércules*,
edición, prólogo y notas de Margherita Morreale,
Real Academia Española, Madrid, 1958, pp. 10, 83-94.

47. COMENTARIO A LAS «TRESCIENTAS» DE HERNÁN NÚÑEZ DE TOLEDO

Glosa sobre las «Trezientas» del famoso poeta Juan de Mena, compuesta por Hernand Núñez de Toledo, comendador de la Orden de Santiago, y dirigida al muy magnífico señor don Íñigo López de Mendoça, conde de Tendilla, señor de la villa de Mondéjar, primer alcaide y capitán general de la muy nombrada y grand cibdad de Granada y su Alhambra y fortalezas. [...]

De la vida del auctor y de la intinción que le movió a escrevir y del título de la obra

Porque veo ser costumbre usada entre los que exponen alguna obra primero que vengan a la declaración d'ella tratar de la vida del auctor, y de la intinción que le movió a escrevir, y del título de la obra, seguiremos nosotros aquí esta orden y de cada una d'estas cosas diremos algo antes que comencemos la exposición.

Y cuanto a la vida del poeta, Juan de Mena fue natural de Córdova, cibdad principal en el Andaluzía, hijo de un ciudadano de ella llamado, segund algunos dizen, Pedrarias, hombre de mediano estado y de una hermana de Ruy Fernández de Peñalosa, veinte y cuatro en la dicha ciudad y señor de Almenara. Y como pocos dias después de Juan de Mena nascido su padre fallesciesse, quedaron él y una hermana suya huérfanos, y passada Juan de Mena su niñez entre sus parientes, siendo de edad de veinte y tres años començó a dar obra al estudio de las letras. Aprendió en Salamanca y en Córdova, y segund dizen fue a Roma y allá también aprendió algund tiempo. Casó en Córdova con una hermana de García de Vaca y Lope de Vaca; no ovo hijos. Fue muy dado al estudio de la oratoria y poesía y a la composición del metro castellano, en el cual fue tan excellente que entre todos los otros poetas castellanos obtuvo tanta ventaja *sobre inter ignes luna minores*, como dize Horacio. Y ni antes d'él ni hasta nuestros tiempos ni en los venideros, si es de dezir, pienso que avrá otro con quien le podamos comparar. Compuso entre otras obras tres principales: la primera la *Coronación* del preclarísimo y literatíssimo cavallero, el señor don Íñigo López de Mendoça, Marqués de Santillana, abuelo de vuestra magnificentíssima señoría; la segunda, estas *Trezientas*, en las cuales con el fervor de la juventud se demostró muy imitador de los poetas antiguos; la tercera y última, más llegada a la contemplación y a nuestra religión, fue las *Coplas de los vicios y virtudes*, la cual prevenido de la muerte no pudo acabar. Fue secretario de latín del rey don Juan, y veinte y cuatro de Córdova, el cual oficio administró con tanta prudencia que fue boz mayor en el cabildo. Y después cuando intitulò esta obra al rey don Juan, el rey le hizo su corronista. Murió, segund veo ser común opinión, de dolor de costado, siendo de edad de cuarenta y cinco años. Está enterrado en la iglesia de Todelaguna, lugar del arçobispado del Toledo, cabe el altar mayor donde le

mandó enterrar el sobredicho señor Marqués de Santillana, abuelo de vuestra inclita señoría, el cual le mandó fazer la sepultura a sus expensas. Y esto cuanto a la vida de Juan de Mena.

Cuanto a la intinción que le movió a escrevir, fue la que por la mayor parte suele mover a todos los que escriven algunas obras: deseo de ser loados y tenidos por scientes y hazer su nombre immortal. Porque como Tullio escrive en la primera *Thusculana*, *Honos alit artes omnesque incenduntur ad studia gloria* (que quiere dezir, «La honra cría las artes y todos nos incitamos al estudio por cobdicia de la gloria»). No ignoró esto Ovidio cuando dixo en el tercero *De arte amandi*, *Quid petitur sacris nisi tantum fama poetis, hoc votum nostri summa laboris habet* (significa, «¿Qué piden los sacros poetas sino sola la fama? Este es el último fin de nuestro trabajo»). Otrosí movió a Juan de Mena gana de escrevir los hechos del rey don Juan en cuyo tiempo él floreció, y de otros muchos famosos cavalleros que murieron en su tiempo haziendo guerra a los moros y en otras loables conquistas.

Cuanto al título de la obra, es este: *comiença el labyrintho de Juan de Mena poeta castellano, intitulado al muy esclarecido y poderoso príncipe don Juan el segundo, rey de Castilla y de León*, etc. Donde es de saber que labirintho era antiguamente edificio en parte debaxo de tierra, lleno de muchas callejas y puertas y salidas y entradas tan semejantes las unas a las otras que quien allí entrava era impossible poder salir si no llevasse alguna guía que toviesse decorados y sabidos los tenebrosos ámbitos de aquel edificio. Y a semejança de este edificio que contenía en sí mucha dificultad para poder salir d'él el que una vez entrasse, llama Juan de Mena a esta su obra *Labirintho*, porque es obscura y contiene muchos lugares difíciles de entender que no son obvios ni abiertos a todos. Y en esta foelicidad [*sic*] de título imitó Juan de Mena a algunos auctores que por el semejante pusieron a sus obras títulos insolentes y superbos, como digamos: *Ceras amaltheas*, *Copie cornu*, *Musarum silvarum*, *Lectionum antiquarum*, *Lectionis sue*, *Pinacidion*, *Enchiridion*, *Pandectas*, *Diatribas*, *De regia philosophia*, *De natura humana*, *Epistolicarum questionum*, *Memoriales títulos*, *Limon*, y otros títulos festivos y amoenos con los cuales pensarás que has de hallar en el libro leche de gallina, como dize Plinio.

Ítem, es de notar que los poetas de cualquier género que sean escriven en uno de tres caracteres o formas de dezir. El primero es en que solamente habla el poeta, como Vergilio en las *Geórgicas*; el segundo es en que nunca habla el auctor sino las personas que introduze, y este se llama dramático, del cual usan los poetas cómicos y trágicos; el tercero es mezclado de estos dos en que a las vezes habla el poeta, a las vezes las personas que introduze, el cual siguió Vergilio en la *Eneida* y otros poetas latinos, y Juan de Mena en esta obra.

E porque los nuevos scriptores adquiren mayor auctoridad si confirman lo que dizen con testimonios de idóneos y aprovados auctores, y assimismo, como dize Plinio, es de hombres ingenuos y verecundos confessar por quien aprove-

chan, quise poner aquí los nombres de aquellos escriptores a quien sigo y de quien recolegí y tomé todo lo que en esta mi exposición puse. Los cuales entre philosophos, theologos, oradores, poetas, gramaticos, mathematicos, historicos y grógraphos son passados de ciento y cincuenta. [...]

Hernán Núñez de Toledo, «Introducción a un clásico en lengua vulgar: Juan de Mena», en Julián Weiss y Antonio Ortijo Ocaña, «Hernán Núñez de Toledo. Las *Trezientas* del famosíssimo poeta Juan de Mena con glosa. Criterios y objetivos de esta edición electrónica», *eHumanista [Project]*, [s.a.], pp. 8-10.

48. GUTIERRE DÍAZ DE GAMES: INTRODUCCIÓN AL LIBRO, EL PROEMIO DEL «VICTORIAL»

En el nombre del muy alto, todopoderoso Padre, e Fijo, e Espíritu Santo, tres personas e un solo Dios verdadero, una esencia, una sustancia, una divinal magestad e poderío, comienço sin comienço, fin sin fin, no circoscrito, mas todo lo circoscrive, criador, fazedor, governador de todas las cosas visibles e no visibles; e de la siempre Virgen gloriosa, nuestra Señora, e nuestra esperança e abogada, e nuestro caudillo, Virgen Santa María; porque todas las cosas que por Él son fechas son algo, e las que por Él no son fechas ni son algo ni es nada, Él sea comienço e fin d'esta mi breve obra.

En comienço de cualquier obra cuatro cosas se han de inquerir e acatar: la causa material, e la hefetiva, e la formal, e la final; porque el oidor siempre deve buscar e querer quién es el autor, e de qué obra trata, e cómo en ella trata, e a qué fin, e a que provecho.

La causa material en aquesta obra es oficio e arte de cavallería; la causa hefeciente es quién la fizo; la causa formal es loar los fechos de un buen cavallero; la causa final es provecho.

Primeramente diré qué es oficio e arte de cavallería, e dónde e por qué se levantó e a qué provecho la fizieron los hombres, e cómo començaron a ser los hombres fidalgos; que estas cosas todas vinieron assi a ser fechas por dispensación de la potencia divina, que le plugo assi de hordenar el mundo, que oviese tres estados de gentes, oradores, e defensores, e labradores, e que cada uno usase de su oficio. [...]

Gutierre Díaz de Games, *El Victorial*, ed. cit., pp. 165-166.

49. DON JUAN MANUEL: LA CONCIENCIA DE AUTORÍA

Et por provar aquesto, poné aquí una cosa que acaeció a un cavallero en Perpiñán en tiempo del primero rey don Jaimes de Mallorcas.

Así acaeció que aquel cavallero era muy grant trobador et fazié muy buenas cantigas a maravilla, et fizo una muy buena además et avía muy buen son; et tanto se pagavan las gentes de aquella cantiga, que desde grant tiempo non querían cantar otra cantiga sinon aquélla; et el cavallero que la fiziere avía ende muy grant plazer. Et yendo por la calle un día, oyó que un çapatero estava diziendo aquella cantiga, et dezía tan mal erradamente tan bien las palabras como el son, que todo omne que la oyesse, si ante non la oyié, tenría que era muy mala cantiga et muy mal fecha. Cuando el cavallero que la fiziera oyó como aquel çapatero confondía aquella tan buena obra como él fiziera, ovo ende muy grant pesar et grant enojo, et descendió de la bestia et acerrose cerca d'él. Et el çapatero, que non se guardava de aquello, no dexó su cantar, et cuanto más dezía, más confondía la cantiga que el cavallero fiziera. Et desque el cavallero vio su buena obra tan mal confondida por la torpedat de aquel çapatero, tomó muy grueso unas tisseras et tajó cuantos çapatos el çapatero tenía fechos; et esto fecho, cavalgó et fuesse. Et el çapatero paró mientes en sus çapatos, et desque los vido así tajados et entendió que avía perdido todo su trabajo, ovo grant pesar et fue dando voces en pos aquel cavallero que aquello le fiziera. Et el cavallero díxole:

—Amigo, el rey nuestro señor es aquí, et vós sabedes que es muy buen rey et muy justiciero; et vayamos ant'él et querellos como fallare por derecho.

Ambos se acordaron a esto; et desque llegaron ante'l rey, dixo el çapatero cómo le tajara todos sus çapatos et le feziera grant daño. El rey fue d'esto sabidor et preguntó al cavallero si era aquello verdat; et el cavallero díxole que sí, mas que quisiesse saber por qué lo feziera. Et mandó el rey que lo diziesse; et el cavallero dixo que bien sabía el rey que él feziera tal cantiga que era muy buena et avía buen son, et que aquel çapatero ge la avía confondida, et que ge la mandasse dezir. Et el rey mandógela dezir et vio que era así. Estonce dixo el cavallero que, pues el capatero confondiera tan buena obra como él feziera et en que avía tomado grant dapno et afán, que así confondiera él la obra del çapatero. El rey et cuantos lo oyeron tomaron d'esto grant plazer et rieron ende mucho, et el rey mandó al çapatero que nunca diziesse cantiga nin confondiesse la buena obra del cavallero, et pechó el rey el daño al çapatero et mandó al cavallero que non feziesse más enojo al çapatero. [...]

Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, ed. Guillermo Serés, con un estudio preliminar de Germán Orduna, Crítica, Barcelona, 1994, pp. 3 y 4.

50. TERESA DE CARTAGENA: REIVINDICACIÓN DE LA ESCRITURA FEMENINA

Introdución

Muchas vezes me es hecho entender, virtuosa señora, que algunos de los prudentes varones e así mesmo henbras discretas se maravillan o han maravillado de un tratado que, la gracia divina administrando mi flaco mugeril entendimiento, mi mano escrivió. E como sea una obra pequeña, de poca sustancia, estoy maravillada. E no se crea que los prudentes varones se inclinasen a quererse maravillar de tan poca cosa, p[er]o si su maravillar es cierto, bien paresce que mi denuesto non es dubdoso, ca manifiesto no se faze esta admiración por meritoria de la escritura, mas por defecto de la abtora o conponedora d'ella, como vemos por esperencia cuando alguna persona de simple e rudo entendimiento dize alguna palabra que nos paresca algund tanto sentida: maravillámonos d'ello, no porque su dicho sea digno de admiración mas porque el mismo ser de aquella persona es así reprovado e baxo e tenido en tal estima que no esperamos d'ella cosa que buena sea. E por esto cuando acaesce por la misericordia de Dios que tales personas simples e r[u]d[a]s dize[n] o haze[n] alguna cosa, aunque no sea del todo buena, si no comunal, maravillámonos mucho por el respecto ya dicho. E por el mesmo respecto creo ciertamente que se ayan maravillado los prudentes varones del tractado que yo hize, y no porque en él se contenga cosa muy buena ni digna de admiración, mas porque mi propio ser e justo merescimiento con la adversa fortuna e acrescentadas pasiones dan bozes contra mi e llaman a todos que se maravillen diziendo: «¿Cómo en persona que tantos males asientan puede aver algund bien?». E de aquí se ha seguido que la obra mugeril e de poca sustancia que dina [es] de reprehensión entre los onbres comunes, e con mucha razón sería fecha dina de admiración en el acatamiento de los singulares e grandes om[br]es, ca no sin causa se maravilla el prudente cuando vehe que el nescio sabe hablar. [...]

Teresa de Cartagena, *Admiración operum Dei*,
ed. Lewis Joseph Hutton, Real Academia Española,
Madrid, 1967, p. 113.

51. CONSTANZA DE CASTILLA: LA RETÓRICA DE LA HUMILDAD FEMENINA

[...] Señor, yo Costança, tu esclava, conosco que mi simpleza es grande. E la groseria mia es fuerte porque confiesso ser mucho morante e sin virtud. Creo mis obras ser defectuosas. Omildemente suplico a la tu clemencia que si en lo que yo he compuesto, escripto en este libro, así de la oración de tu vida e passión, como en las oras de los clavos, como en la ordenación de las oras de la tu encarnación, como en los quinze gozos e siete angustias e letanía de Nuestra Señora, que tú, Señor, non acates salvo mi deseo que fue de te loar e servir. Yo confiesso que mi entendimiento non es elevado para lo especular, nin mi coraçón capaz para lo retener, nin mi lengua es digna para la pronunciar por el mi grand defecto. Por ende, Señor, si alguna razón o palabra puse non bien dicha o en cualquiera manera yo erré, yo lo atribuyo a la inorancia e inadvertencia que en mí tiene grant logar. Pero si así es, lo cual al presente non vienen a mi noticia, que alguna cosa menos de bien diuese, yo, así como fiel e católica, de agora para siempre lo revoco e lo anulo. E sométome a la corrección de la santa Iglesia. E suplico a ti, en cuya memoria de tu encarnación e passión yo compuse las cosas sobredichas, que me faga parcionera en los méritos de las personas que lo rezaren, por que en este mundo de todos seas alabado e en el otro seamos consolados con la gloriosa visión tuya, amén. [...]

Constanza de Castilla, *Book of Devotion. Libro de devociones y oficios*, ed. Constance L. Wilkins, University Exeter Press, Exeter, p. 90.

52. DON JUAN MANUEL: LA SUPUESTA AUTENTICIDAD DE LO OÍDO Y ESCRITO

[...] Pero devedes entender que todas estas cosas non las alcancé yo, nin vos puedo dar testimonio que las yo bi. Ca si quiera, bien podedes entender que non pude yo ver lo que acaesció cuando nasció mio padre; et así non vos dó yo testimonio que bi todas estas cosas, mas oílas a personas que eran de creer. Et non lo oí todo a una persona, mas oí unas cosas a una persona, et otras, a otras; et ayuntando lo que oí a los unos et a los otros, con razón ayunté estos dichos (et por mi entendimiento entendí que passara todo el fecho en esta manera que vos yo pongo aquí por escripto) que fablan de las cosas que passarán, et así contese en los que fablan [de] las Scripturas: [que] toman de lo que fallan en un lugar et acuerdan en lo que fallan en otros lugares, et de todo fazen una razón; et así fiz yo de

lo que oí a muchas personas, que eran muy crederas, ayuntad[lo] estas razones. Et vós, et los que este scripto leyeren, si lo quisieredes creer, plazerme [á]; et si fallaredes otra razón mejor que esta, a mí me plazerá más que la falledes et que la creades. [...]

Don Juan Manuel, *Libro de las armas*, en *Obras completas*, ed. José Manuel Blecua, vol. I, Credos, Madrid, 1982, pp. 121-122.

53. LEONOR LÓPEZ DE CÓRDOBA: LA VERACIDAD DEL TESTIMONIO

[...]

3. Por ende sepan cuantos esta escriptura vieren cómo yo, doña Leonor López de Córdoba, fija de mi señor el maestre don Martín López de Córdoba e doña Sancha Carrillo, a quien dé Dios gloria y paraíso, juro por esta significanza de [†] en que yo adoro, cómo todo esto que aquí es escrito es verdad que lo vi y pasó por mí y escríbolo a honra y alabanza de mi Señor Jesu Christo e de la Virgen Santa María su madre que lo parió, por que todas las criaturas que estuvieren en tribulación sean ciertos que yo espero en su misericordia que si se encomiendan de corazón a la Virgen Santa María, que Ella las consolará y acorrerá como consoló a mí; y por que quiero lo oyere sepan la relación de todos mis casos e milagros que la Virgen Santa María me mostró, y es mi intención que quede por memoria, mandélo escrevir así como vedes. [...]

Leonor López de Córdoba, *Memorias*, ed. Lía Vozzo Mendía, Pratiche Editrice, Parma, 1992, pp. 44-46.

54. FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN: CRÓNICAS VERDADERAS, CRÓNICAS MENTIROSAS

Muchas veces acaesce que las corónicas e estorias que fablan de los poderosos reyes e notables príncipes e grandes cibdades son avidas por sospechosas e inciertas e les es dada poca fe e abtoridat, lo cual entre otras cabsas acaesce e viene por dos: la primera, porque algunos que se entremeten de escrivir e notar las antigüedades son onbres de poca vergüeña e más les plaze relatar cosas estrañas e marravillosas que verdaderas e ciertas, creyendo que non será avida por notable la estoria que non contare cosas muy grandes e graves de creer, así que sean más dignas de marevilla que de fe, como en otros nuestros tiempos fizo un liviano e

presuntooso onbre llamado Pedro de Coral en una que se llamó Coránica Sarracina, otros la llamavan del Rey Rodrigo, que más propiamente se puede llamar trufa o mentira paladina. [...]

E a mi ver para las estorias se fazer bien e derechamente son necesarias tres cosas: la primera, que el estoriador sea discreto e sabio e aya buena retórica para poner la estoria en fermoso e alto estilo, porque la buena forma onra e guarnesce la materia. La segunda, que él sea presente a los principales e notables actos de guerra e de paz, e porque seria ingesible ser él en todos los fechos, a lo menos que él fuese así descreto que non recibiese informacion sinon de personas dignas de fe e que oviesen seido presentes a los fechos. E esto guardado sin error de vergüeña puede el coronista usar de informacion ajena. Ca nunca huvo nin averá actos de tanta manificencia e santidad como el nascimiento, la vida, la pasión e resureción del nuestro Salvador Jhesu Christo, pero de cuatro estoriadores suyos, los dos non fueron presentes a ello, mas escrivieron por relación de otros. La tercera es que la estoria que non sea publicada biviendo el rey o príncipe en cuyo tiempo e señorío se hordena, porqu'el estoriador sea libre para escrivir la verdad sin temor.

E así, porque estas reglas non se guardan son las coránicas sospechosas e carescen de la verdad, lo cual no es pequeño daño. [...]

Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. R. B. Tate, Tamesis Books, Londres, 1965, pp. 1–3.

55. MARTÍN PÉREZ: DE LOS JUGLARES A LOS SALVAJES, UNA PERSPECTIVA CLERICAL CASTELLANA

135:

De los estriones que tienen oficio dañoso, e primero de los que toman forma en los cuerpos de otras semejanças. Aquí de los çahorrones e de los que toman figuras de diablos e de otras tales cosas

[...] ay otro mester dañoso, que llama la escriptura estriones, e son en cuatro maneras. Unos son que se trasforman en otras semejanças, vestiendo caras e otras vestiduras en semejanças de diablos e de bestias e desnudan sus cuerpos e entiznanse, e fazen en sus cuerpos saltos e torpes gestos e muy torpes e muy sozias juglarias, e mudan las fablas e a las vegadas contescen peleas por ende e muertes e otros males. E ellos fazen estas cosas por plazentear a los omes a algunos por ganar algo. En esta manera suelen andar los que fazen los çahorrones por las villas e por los mercados, e detienen los omes en vanidades, e non han

otro mester sinon este. E non es oficio por que se puedan salvar, ca non ha en él pro e ha en él daño de sí e de todos sus christianos. Onde, conviene que los que así biven que desanparen tales oficios, si quisieren salvar sus almas, e que biven de otros buenos oficios e que fagan penitencia de cuanto mal fizieron.

136.

De los estriones que llamamos albardanes e profaçadores e dezidores e trobadores de mal. Aquí de los pasafríos e de los adevinos e de otros tales

Ay otra manera de estriones, que llamamos albardanes, e han oficios malos, que andan de tierra en tierra e de villa en villa e demás en las cortes e en los palacios de los reyes e de señores, e biven por dezir mentiras e muchos males de las lenguas. Así andan algunos albardanes, que suelen andar en las casas de los reyes e de los señores, e dizen albardanías e fazen escarnios, e saben dezir mal de sus christianos por maestría en manera de trobas, e profaçan de los omes e de las mugeres, en guisa que mayor miedo han algunos de las lenguas de tales que de Dios. En esta manera andan los pasafríos, que andan por las villas e por los mercados diziendo mentiras e caçoerías, e detienen los omes con sus palabras e fázenles perder el tiempo espendiéndolo en pecado, e fazen a los omes perder muchas predicaciones e las Horas de Dios por oír las sus mentiras. En esta manera andán algunos otros omes e mugeres que se fazen físicos e non lo son, mandan fazer e fazen muchas melezinas que son vedadas en santa Iglesia. Así andan otros que se trabajan de adevinar e dezir a los omes sus fazíendas por signos e por palabras e por encantaciones, e dizen «esto vos verná, e tal será vuestro fijo, e en tal lugar avredes ventura» e otras cosas tales, con que engañan a muchos e a muchas por llevar algo d'ellos. Estos todos conviene que desanparen tales oficios, si penitencia quisieren fazer por que se salven, e desengañen a cuantos engañaron e tornen lo que con engaño llevaron e fagan penitencia de todo cuanto mal fizieron.

137.

De los juglares, que son otra manera de estriones.
Aquí dos maneras de juglares. E de los unos e de los otros.
Aquí cuanto pecan los estriones e los que les fazen bien.

Otra manera ay de estriones, que llaman juglares, e traen vihuelas e citolas e arrabees e otros instrumentos, e estos juglares son en dos maneras. Si son tales juglares que cantan cantares de los santos o de las fazíendas o de las vidas de los

reyes e de los príncipes, e non cantan otros cantares locos que mueven a los omes a amor mondanal, e cantan en lugares honestos e non en lugares deshonestos, bien podemos a estos tales juglares dar vagar a bivir de tales oficios, tanto que se confiesen e bivan en otra manera en penitencia.

Ay otros juglares que cantan cantares suzios e de caçorrias e otros cantares vanos de amor, que mueven a los omes a luxuria e a pecado cuando los oyen. Otros fazen algunas encantaciones, como fazen algunos parescer, con engaño, que mudan algunas cosas en culebras o en ranas o dados o en otras cosas tales que son contra natura e sobre natura, e estas cosas todas fazen ellos engañosamente, escarnesciendo los ojos de los locos que se pagan de ver vanidades. E algunos d'estos traen instrumentos para cantar e algunos d'estos cantan en tavernas e en torpes e deshonestos lugares. Otrosí, son otros omes e mugeres que cantan sin instrumentos, quebrantando sus cuerpos e saltando e tornairando, endoblando sus cuerpos e torciendo los ojos e las bocas o faziendo otros malos gestos e villanías de amor torpe e suzio, como suelen algunos fazer, que semeja que han quebrantados los miembros e así los menean como si los oviesen descoyuntados. Todos estos tales juglares e juglaresas, cantandores e cantaderas que tienen oficio del diablo para encender los omes e mugeres en amor malo, todos son estriones e biven en grand peligro, ca non se pueden salvar, menos que desanparen aquellos oficios del todo e vengan a penitencia. En esta manera de estriones se cuentan los que menean palas que fazen algunos, e los que menean arcos e algunos otros omnes e mugeres que andan con ellos. Otrosí ay otros e otras que sin palas e sin arcos fazen juegos torpes e locos e muchas juglarías e muchos cantares vanos, de que se sirve el pecado e que pesa a Dios con él mucho e a los santos, e préciánse d'estas cosas e usan d'ellas en bodas e en vanaglorias e en vigilias e en otros ayuntamientos de los omes.

Todos estos que de torpes oficios se precian e d'ellos quieren usar fasta la muerte, están en perdición de las almas, e conviene que cuando vinieren a confessar, que les sean vedadas todas estas cosas e ellos que desanparen tales mesteres, si fazer quieren verdadera penitencia de sus pecados. Mas ay otra cosa que es peor, que algunos son venidos a tan grand ceguedat de las sus almas que cuidan e dizen que por el uso de los arcos e de las palas e de los çaharrones e de otras tales vanidades vienen los buenos temporales e los buenos años, e esto es peor de heregía, en creer que por fazer pecados se paga Dios e por ende les faze bien, donde contescen muchas peleas e muchas injurias e caçorrias e luxurias e tavernerías e muchos males. Cuidan los ciegos que por ende les viene el bien, pero serán dañados, si se dende non castigan. Aquellos e aquellas que de tales oficios se precian e d'ellos usan con tan malos gestos e parescencias como dicho es, todos están e biven en pecado e en grand peligro de sus almas, e non pueden fazer penitencia si se non parten d'ellos.

Todos aquellos e aquellas que a estos estriones, conviene saber a los que andan en figura de diablos o de bestias o se trasforman como dicho es, e a los arcos e a las palas e a los albardanes o maldezidores o pasafríos o juglares o cantadores o cantaderas de caçorría o de maldat segund que dicho es, todos, digo, que dan algo a los tales en razón de los oficios que traen pagándose d'ellos, pierden cuanto les dan, e si quisieren saber cuánto pecan, oyan lo que dizen los santos: «dar a los estriones non es otra cosa sinon fazer sacrificio e ofrenda a los demonios». E en verdat que estos que les dan algo, estos les dan ración e ayuda e fuerça de fincar en el pecado e usar del mal oficio, e si non fallasen quien rescibiese sus torpes servicios de aquellos mesquinos, nescios oficios, para los oír nin para los ver, nin les diesen nada por ellos, desanpararlos ían e tornarse ían a mejores estados e a mejores oficios e a estado de salvación. Grand peligro finca aquí para los que oyen e ven estas torpedades d'estos oficios locos, si en ellos se deleitan, ca mayor peligro es a aquellos que ge lo mandan e a aquellos que les dan algund bienfazer por ver e por oír aquellas vanidades.

138.
De los salvajes, que son otra manera de estriones.
Aquí fallarás de los que se rieptan para lidiar

Otra manera ay de estriones que se precian de lidiar en canpo uno por otro, así como algunos que se tienen en sus fuerças e en sus locuras más que en Dios, rieptan a otros e salen por ellos al canpo, uno por otro, e biven estos tales de tal oficio, ca esto fazen por algo que les dan o porque se precian de fuerça e quiérense provar e mostrar. E estos tales se pueden nonbrar cavalleros salvajes. E están en malquerencia con sus christianos, e por ende están en carrera de perdición e non se pueden salvar, salvo si desanpararen los malos oficios que tienen e tornen [en] claros de carrera de salvación. Eso mismo dizen los doctores de todos los rieptadores que quieren matar al su christiano e tentar a Dios, si en este tal estado mueren, piérdense, ca toda salva de muerte o de sangre e de peligro de los miembros e del cuerpo vieda la Iglesia. Otrosí, non fazen seguros a los rieptados, ca podrían llamarse a la Iglesia e fazer como ella mandase e lo que les ella consejase, e ella consejarles ía lo que fizo Jesuchristo cuando fue acusado e dado por traidor de la ley, e saliendo con su verdat e sufriendo por ella.

Martín Pérez, *«Libro de las confesiones». Una radiografía de la sociedad medieval española*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2002, pp. 444-447.

VI

EL ÁMBITO CORTESANO: COMPORTAMIENTOS, REPRESENTACIONES, NOBLEZA Y CABALLERÍA

56. ALFONSO X: CORTE Y CORTESÍA

Ley XXVII
Qué cosa es corte, e por qué á así nombre e cuál deve ser

Corte es llamado el lugar do es el rey, e sus vasallos e sus oficiales con él, que an cotidianamente de consejar e de servir, e los otros del regno que se llegan y o por onra d'él, o por alcançar derecho, o por fazer recabdar las otras cosas que an de ver con él; e tomó este nombre de una palabra de latín que dizen ayos, en que muestra tanto como ayuntamiento de compañas, ca allí se allegan todos aquellos que an a ontrar e a guardar al rey e al regno. E otrosí á nombre en latín curia, que quiere tanto dezir como lugar do es la cura de todos los fechos de la tierra, ca allí se á de catar lo que cada uno á de aver segunt su derecho o su estado. Otrosí es dicho corte segunt lenguage de España, porque allí es la espada de la justicia con que se an de cortar todos los males también de ferbo como de dicho, así como los tuertos e las fuerças e las sobervias que fazen los omnes e dizen, porque se muestran por atrevidos e denodados, e otrosí los escarnios e los engaños, e las palabras sobervias e vanas que fazen a los omnes envilescer e ser rafezes. E los que d'esto se guardaren e usaren de las palabras buenas e apuestas, llamáronlos buenos e enseñados; e otrosí llamáronlos corteses, porque las bondades e los otros buenos enseñamientos, a que llaman cortesía, siempre los fallaron e los preciaron en las coeres. E por ende fue en España siempre acostumbrado de los omnes ornados embiar a sus fijos a criar a las cortes de los reyes por que aprendiesen a seer corteses, e enseñados e quitos de villanía e de todo yerro, e se acostumbren bien así en dicho como en fechos, porque fuessen buenos, e los señores oviesen razón de les fazer bien. Onde los que atales fueren deve el rey allegar a sí e fazerles mucha de onra e mucho de bien, e a los otros arredrarlos de la corte, e castigarlos de los yerros que feziesen por que los bue-

nos tomen ende fazaña para usar del bien, e los malos se castiguen de no fazer en ella cosas desaguisadas, e la corte finca quita de todo mal, e abondada e conplida de todo bien.

Alfonso X, *Partida segunda*, ed. cit., pp. 99-100.

57. LA CORONACIÓN DE DON FERNANDO DE ANTEQUERA, REY DE ARAGÓN

[...] E cuando el dicho señor rey llegó al Aljafería, eran pasadas cuatro oras después de medio día, e descavalgó e subió en su cámara, e las gentes se entraron en la gran sala do avía de comer. E el dicho señor rey salió de su cámara vestido de un manto de oro enforrado en armiños, e su corona en la cabeça. E el príncipe e el duque, sus fijos, llevavan delante la mançana e cebtro de oro, e delante d'el cient hachas de cera blancas ardiendo, e así se fue asentar a la tabla do avía de comer asentado en su muy rica silla. [...]

E aquí en esta sala fueron traídos a las dichas tablas muchas viandas e manjares de pavones e capones e gallinas, e diversos potajes; e delante de cada manjar, sus juegos, según que aquí diremos. Delante del primero manjar venía un muy fermoso grifo todo dorado, tan grande como rocín, e traía una corona de oro al pescueço, e iva toda vía echando fuego faziendo lugar entre las gentes por do pasasen los manjares, que en otra manera no pudieran pasar tan aína ante las gentes.

E en esta gran sala estavan fechos encima de la puerta por do entravan a la dicha sala un gran cadalso alto como manera de los cielos, que heran fechos en esta manera: hera un andamio alto sobre la puerta e en medio d'él estavan tres ruedas una sobre otra, e la del medio mayor que las otras, e de la una parte e de la otra de las ruedas avia ocho gradas de cada parte todas las ruedas, e en llenadas e enbutidas; e las ruedas e todo el andamio e las gradas heran de color del cielo, e encima de las ruedas, sobre la postrimera, avía un cielo más alto que los otros, en el cual estavan dos niños muy bien guarnidos de paños de oro, e estava el uno al otro poniendo una corona en la cabeça, a remenbrança de cuando Dios coronó a Sancta María; las cuales tres ruedas estavan llenas de omes vestidos de paños blancos e con alas grandes doradas e con rostros sobrepuestos blancos a paresciencia de ángeles, e tan fermosos que bien parescían ángeles. E estas tres ruedas fazían movimiento la una contra la otra a manera de cielos cuando se mueven cada que querían. E estos ángeles e arcángeles tocando estromentos e cantando e faziendo muy estraños sones [con] farpas e guitarras e laúdes e rabés e hórganos de pano, e otros estromentos de cuerda de gran solaz hera de lo oír e

rer, e magüer las ruedas de los cielos fazian movimiento, el cielo de encima de los niños estavan todavía quedos que se no movían, e las cuatro gradas más altas. Estavan en ellas asentados príncipes e profetas e apóstoles, cada uno su señal en la mano por do hera conoscido.

E en la primera grada de las otras, otra contra ayuso estavan siete omnes en semejanças de los siete pecados mortales [e deyuso d'ellos en las tablas a sus pies estaban pintadas siete cabeças de demonios en semejança de los siete pecados mortales], e en la segunda grada estavan siete moços con rostros e soberpuestos, que parescían diablos que atormentavan a los siete pecados mortales.

En la tercera grada estavan las virtudes.

En la cuarta grada, los siete ángeles.

E entrando el dicho señor rey a su tabla aviendo recevido el agua en la dicha sala cuando vino a comer, según que diximos, luego ese punto se començaron a mover los cielos de los ángeles e arcángeles, e fazían sonar sus estrumentos e los patriarcas e profetas e apóstoles cantavan el *Te Deum laudamus* e otros ynos e prosas dando loores e gracias a nuestro Señor por la muy solene corona e unción qu'el dicho señor rey avía recevido con grande devoción.

Estando el dicho señor rey a su tabla aviendo recevido el agua a las manos, muy solenemente entró el primero manjar por la puerta de la sala, e venían en los tajadores pavones con sus colas alçadas, cubiertos los cuerpos d'ellos con fojas de oro e sus armas de Aragón, e tenían sus cuellos altos con la su devisa de la estola. E delante todos los juglares faziendo gran ruido, que unos a otros no se oían, e el dicho grifo delante echando fuego a una parte e a otra desviando las gentes, e asentando el manjar, todas las tablas de la sala fueron llenas de viandas de diversos manjares muy abastadamente.

E comiendo el dicho manjar, primero Dios padre movió todos los cielos, e desde partió una gran nube e descendió delante de la mesa en igual de los paños franceses que estavan puestos en la sala alto del suelo como una lança d'armas, e salió de la nube un ángel cantando, trayendo en la mano una espada desnuda de la vayna e dixo dos coplas así en limosín:

Dios te salve, rey magnífico con coraçón fuerte;
la Trenidad sancta y verdadera
a ti me invía como a flor d'España,
que te mantengas siempre en buen comorte
y reposarás alto en los cielos
con arcángeles, do es muy fuerte castillo.
Encomendóte todo el pueblo menudo
que entre los grandes no sea mal caído,
pilar mucho fuerte de verdadera crisma.

defendedor de clara fe.
La iglesia de Dios a ti se encomienda
creyendo ciertamente que le quitarás la cisma
llevando el Sancto Padre allá,
dentro en Roma, sin toda fallencia,
obedeceríle han con gran reverencia,
e cesarán las cismas de aquí adelante.

Acavado de dezir, la nube subió el ángel a los cielos e los del paraíso tocaron sus estromentos faziendo gran son de alegría [...].

E Sobervia se llevantó e dixo dos coplas que mentavan quién hera e dixo en todo sus maldades estando vestidos unos paños de oro [...].

E Avaricia se llevantó luego e dixo todas cuantas [cosas] faze el avariento e dixo dos coplas en que declaró sus culpas, e esta[va] vestido unas ropas viejas remendadas de diversos colores.

E Luxuria se llevantó, que estava vestida de paños colorados con rayos de oro muy apostado e bien pintado, teniendo un espejo en la mano semejanças desonestas e dezía dos trobas de todas sus trachas [?] desordenadas.

E llevantose Invidia que estava vestido el paño pardo claro con la cara amarilla parando mientes a todas partes, mostrándose que venía triste e doloroso, aviendo gran dolor del bien de los otros, e dixo dos coplas de su mal talante e mengua do morían desesperando por el bien de los otros.

E llevantose Gula, que estava vestido de verde escuro teniendo delante de sí muchas viandas, e dixo dos coplas de cómo todavía estava famberienta.

E Ira se llevantó vestida de blanco, todas las ropas llenas de llamas de fuego teniendo un puñal en la mano, faziendo continente grande e airoso que se quería dar con el puñal por los pechos, e dixo dos coplas que la non detuviesen e cómo rasgava sus vestiduras.

E Pereça se llevantó, que estava vestido de negro e tenía en la mano un libro que parescía que se le caía de las manos e non lo podían llevantar de pereza, e dixo dos coplas de su pereza e ruindad.

E aviendo acavado todos los siete pecados mortales, en la segunda grada, encima de sus demonios estavan las siete virtudes que son contra los dichos pecados, las cuales se llevantaron.

Primeramese Humildad estava vestido de paño gris claro con su tocado muy onesto e los ojos omillados mostrando de sí muy grand omildad, e dixo dos coplas loando paciencia e perdonando los fierros que le fazen. E un ángel que estava a las espaldas de Umildad dixo otras dos coplas loando a Umildad, poniéndole una corona en la cabeça.

E acavado el ángel, llevantose Largueza que es contra la Avaricia, que estava

vestida de verde muy onestamente teniendo en la falda muchos florines e doblas e lançando d'ellos a todas partes mostrando su gran largueza, e cantando dixo dos coplas loando Largueza vestiendo pobre e dando a menguados. El ángel que estava a las espaldas púsole una corona en la cabeça e dixole dos coplas loando buena Largueça.

E acavado el ángel, Castidat llevantose, que es contra la Luxuria [que] estava vestido de blanco brocado de oro muy onestamente que non acatava a ninguna parte e dixo dos trobas loando Castidat. E el ángel le puso la corona en la cabeça e dixo otras dos coplas que por galardón en el cielo merece ser coronada e aquí muy honrada.

E acavado de dezir el ángel, llevantose Amor del Próximo contra Invidia, que estava vestido de cárdena mucho alegre queriendo bien a todos e dixo dos coplas mostrando tomar todo trabajo por su próximo e amarlo con amor verdadero. E su ángel tomó la corona e la corona dándole galardón, e dixo dos coplas mostrando cómo Dios ayuda al que ama su próximo, que le plaze de su bien e pesa de su mal.

E acavado de dezir el ángel, llevantose virtud de Templança que estava vestido de brocado colorado con oro teniendo delante de sí un plato de vianda faziendo continente de comer onestamente dando a entender que comía con templança, e dixo dos coplas cómo deve el comer ser templado tomando los medios siendo en todo llegado a Dios. E su ángel la coronó cantando dos coplas dando a entender cuánto plaze a Dios la virtud de Templança.

E acavado de dezir el ángel, Paciencia se llevantó, que estava vestida de verde con continente omilde, e un moço llevantose e díxole una palmada, e Paciencia finchó los inojos e cantando dixo dos coplas rogando a Dios que lo perdonase loando Paciencia. E el ángel le puso la corona en la cabeça e cantando dixo dos coplas dando a Paciencia por galardón el paciencia por paraíso.

E acavado de dezir, Deligencia se levantó que estava vestida de blanco que tenía un libro en la mano leyendo en él muy devotamente, e cantando dixo dos coplas de cómo ome deve fazer las cosas deligentemente e amando a Dios. E acavado Deligencia su ángel le puso una corona en la cabeça, cantando dixo dos coplas que mostrava el rey ser diligente en su fecho devidamente.

E acavado de dezir el ángel, luego se rebolvieron los cielos, e en medio de la sala salió una nube en la cual venía la Muerte la cual era muy fea llena de calaveras e culebras e galápagos e venía en esta guisa. Un hombre vestido en baldreses amarillos justos al cuerpo que parescía su cuero, e su cabeça era una calavera e un cuero de baldres toda descarnada sin narizes e sin ojos que parescía muy fea e muy espantosa, e con las manos faziendo semejanças a todas partes, que llamava a unos e a otros por la sala.

E acavado esto de fazer la nube tornose a los cielos e luego entró el mayor-

dorno con el segundo manjar, los platos e tajadores llenos de muchos capones e pasteles dorados e pasteles de diversas aves vivas e otros muchos manjares, e los juglares delante el dicho grifo echando fuego por la sala faziendo lugar por do passasen los que llevavan los manjares, e en pos del grifo delante del manjar iva una gran roca como manera de castillo de madera pintado sobre sus carretones, e en medio del dicho castillo iva una jarra de Santa María con sus lirios blancos de plata bruñida muy grande.

En el dicho castillo ivan seis donzellas cantando cantos muy dulces de oír, e en el canto del dicho castillo iva una águila dorada muy grande coronada. E traia en el cuello un collar de la devisa de las jarras del rey de Aragón, e la jarra que iera en medio del castillo andava a la redonda cuando la movían, e assí entró por la puerta de la sala el segundo manjar.

E luego Dios Padre movió los cielos e todos los ángeles e arcángeles sonaron sus instrumentos, e patriarcas e profetas cantaban sus cantos muy maravillosos, e la primera nube que primero salió ante la mesa del señor rey salió en el aire e venía en ella un ángel que traia en la mano una jarra de oro con sus lirios muy fermosa e dixo en canto una copla que él era embaxador de la Virgen resplandeziente que le enviaba aquella jarra que por siempre truxesse en su conquista, e dixo dos coplas loando al papa Benedicto abiéndole por verdadero papa, e que los esforçasse el señor rey pues que tenía la divisa imperial.

E acabado de dezir el ángel su embaxada tornose a paraíso, e en esta manera llegaron los manjares a la tabla e abrieron los pasteles e salieron aves volando por la sala.

E luego que el dicho grifo vido el castillo ante la dicha tabla del señor rey vino contra él por se combatir con la dicha águila, e con el dicho grifo venían omes vestidos como moros alarbes con sus escudos en la manos, e des que lo vido el águila descendió del castillo en tierra, e a pesar d'ellos llegó a la mesa del rey e fizole su reverencia e volviose a su castillo que el grifo e los alarbes lo combatían e las donzellas que lo guardaban peleaban con ellos, e des que el águila lo vido fue a la pelea con el grifo picando a los moros, pero no se tocaba con el grifo salvo que fazía continente de pelear, e estando así abrióse la jarra por medio e salió d'ella un niño muy fermoso vestido con vestiduras fechas a armas reales de Aragón con una espada en la mano e con grande ardideza fizo que iba contra los alarbes e contra el grifo. E entonces cayeron todos como muertos en tierra e muy espantados del ardideça del niño, e el grifo fuyó e subiose el águila en el canto del castillo a do abia venido, e por esta manera acabó el rey e las gentes de comer.

E alçaron los manteles e el rey salió con los infantes sus fijos e al derredor d'él los duques e condes e perlados e caballeros que ende comieron e todos los juglares e trompetas e menestriles delante d'él e las cien hachas de cera ardien-

do delante d'él, e en llegando en drecho de los cielos todos se movieron cantando de muy grande melodía tañendo é cantando todos el *Te Deum laudamus*.

E assí salió e fue a la casa de los Mármoles e allí se asentó en su silla e en derredor sus fijos e los infantes a sus pies, e el rey mandó levantar al príncipe e a sus hermanos e fueron a dançar e con ellos muchos caballeros e escuderos e allí obieron su solaz e luego el rey demandó especias e vino, e despue obieron fecho colación subióse á su cámara que era cerca de media noche, e las gentes se fueron a sus posadas [...]

Alvar García de Santa María, *Crónica de Juan II*, en *Teatro medieval*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 2009, pp. 347-354.

58. TORNEOS EN LOS FESTEJOS DE CORONACIÓN

Capítulo XXXIII

De cómo el rey mandó fazer unos palacios fuera de la villa, e de la ordenança que fizo de armas, e la manera que avían de tener los caballeros

El rey don Rodrigo mandó fazer fuera de la villa el río arriba unos palacios muy grandes á maravilla para qu'él e la reina podiesen mirar, e muchas duquesas e grandes señoras dueñas e donzellas que eran venidas por ver esta fiesta, que eran más de seis mil entre unas e otras; e fue fecho en poco tiempo. E después qu'el rey dado recabdo de dádivas para despensas a todas las gentes que ay estavan ordenó de la manera que se avían de combatir en los torneos; [...]

El rey don Rodrigo ordenó que cualquier que al torneo fuese e feriese caballo con lança o con espada que le tomasen luego el suyo e lo diesen a aquel a quien él oviese ferido o matado su caballo, e que non diesen golpe de punta de espada, e que dos caballeros juntos nen fuesen a uno, e que caballero que estoviese a caballo non curase del de pie nin le feriese, e que caballero que lança non toviese que non fuese a él otro caballero con lança. E que si dos caballeros cayesen de sus caballos e quisiesen provarse a pie, que su batalla fuese de golpes de espada e nen de otra arma, e que non se feriesen de la cinta ayuso. E que así como el uno levase lo mejor del otro e lo toviese vencido que non lo matase nin le tomase salva, e que lo embiase preso a la reina, e que la reina fuese temida de dar al que ge lo cobiese una joya cual ella quisiese en conoscimiento de servicio, e que soltase al caballero que a su prisión viniese, e que este tal non tomase más armas para el torneo fasta el día postrimero de todo el nen complido. E si caso viniese

que algunos de los tales como estos que ya avían estado presos fuesen después vencedores de los que primeramente los avían vencidos, que este tal non llegase a la reina nin fuese preso, mas que fuese temudo de le tomar su joya, e ella que la diese a una donzella de su casa cual ella más quisiese. E que la donzella la diese a uno d'estos cavalleros cual ella se pagase, e si la diese al que primero fuera vencido que tocase la mano al otro que fuera vencedor primero; e si la diese al que fue vencido a postre que besase al que lo venciera, e esto por que ganara del otro la honra que avía perdido, e cobrara para sí la joya que la señora reina le avía dado. E todo esto que se cumpliese e guardase so pena de los cuerpos que de tal manera fuese fecha esta ordenança.

Otrosí ordenó más, que si en el torneo oviese cavallero que en un día derribase cinco cavalleros con lança, qu'él non cayese fasta que los cinco cavalleros oviese derribado, que este atal fuese asentado a la tabla del rey ese día, e que le serviesen tres donzellas de casa de la reina cuales él quisiese, e que de cada una él podiese tomar una joya si dárgela quisiesen. E por cuanto los cavalleros eran muchos e non se podría saber lo que cada uno fazía mandó que todos los que oviesen de entrar en el torneo fiziesen primero juramento en poder de ocho cavalleros, qu'él mandó que les tomasen sacramento para que diziesen verdad de todo lo que en el torneo les acaeciese, e que d'esta manera se podría saber quién fueran los que mejor lo fizieran. Todas estas ordenanças fueron mostradas a todas las gentes que ende eran.

Pedro del Corral, *Crónica del rey don Rodrigo*,
ed. cit., pp. 185-189.

59. FESTEJOS CORTESANOS: MOMOS EN LA CORTE DE MIGUEL LUCAS DE IRANZO

[...] Ya de la Natividad las fiestas pasadas, como el dicho señor condestable, segund lo que después pareció, de muchos días antes desease e ya toviese acordado y asentado en su ánimo de celebrar sus magníficas bodas con la señora condesa su esposa y rescebir las bendiciones de la Madre Santa Iglesia. [...]

El ya dicho día domingo, el dicho señor condestable e la señora condesa su esposa partieron de su posada para ir a la iglesia mayor, a se otorgar jurisdición matrimonial en una manera celestial. [...]

Delante de los ya dichos pajes iva tan grand multitud e ruido de atabales, trompetas bastardas e italianas, chirimías, tamborinos, panderos e locos, e vallesteros de maça, e otros oficiales de diversas maneras, que no avie persona que una a otra oir se pudiesen, por cerca e alto que en uno fablasen. Y entre los otros, iva

una copla de tres ministreles de duçainas, que muy dulce e acordadamente sonavan. [...]

Pasado el comer y alçadas las mesas, tocaron las duçainas, encima de un cadahalso de madera que al otro cabo de la sala estava; y el dicho señor condestable començó de dançar con la señora condesa, con la mayor gracia del mundo. [...]

E ya del todo el día pasado, e la noche venida, e grant parte d'ella pasada en bailar, e dançar, e cosautes, segund dicho es, vinieron a la cena: más por no dexar la costumbre que porque a ninguno menester le ficiese, segund el día pasado avían comido. En la cual asimismo fueron servidos y abastados de aquella misma manera.

Y después que los dichos señores y las otras gentes ovieron cenado, luego los ministreles tocaron las duçainas; los cuales de aquellas fiestas, segund lo que trabajaron, no me pasmó sino cómo no perdieron el seso. Y al toque d'ellas, después que'l dicho señor condestable y la señora condesa, e doña Juana su hermana, e su hermano, e otros, un rato ovieron dançado, sobrevino un escuadra de gentiles onbres de su casa, en forma de personas estrangeras, con falsos visajes, vestidos de muy nueva e galana manera, es a saber, de un fino paño muy mucho menos que verde; representando que salían de un crudo cativerio, do les fue libertad otorgada condicionalmente que a la dicha fiesta de los dichos señores condestable y condesa viniesen servir y onorar. Los cuales dançaron e bailaron bien más de tres oras.

Y dado fin al dançar, la colación de muchos confites y conservas fue mandada traer; y fecha, el señor condestable se retrayó a su cámara con la señora condesa. [...]

Hechos del condestable, ed. cit., pp. 41, 43-44, 47-48.

60. LA ORDEN Y DIVISA DE LA BANDA REAL DE CASTILLA

Aquí se comiença el libro de la Vanda que fizo el rey don Alfonso de Castiella e de León. Et es fundado sobre dos razones, la primera alavando cavallería, la segunda lealtad. Et la razón por que'l movió a lo fazer es porque la más alta et más preciada orden que Dios fizo es la cavallería, et esto por muchas razones, señaladamiente por dos, la primera porque la fizo Dios para defender la su fe, et otrosí la segunda para defender cada unos en sus comarcas sus tierras et sus estados. [...]

Otrosí es tenudo omne de amar a sí mesmo et preciarse et tenerse para algo, et por esto se fizo esta Orden de la Vanda, por que los cavalleros que quisieren

ser en esta orden et tomaren la vanda, que ayan en sí estas dos virtudes más que otros cavalleros; ser leales a su señor et amar lealmiente a aquella en quien pusiere su coraçón, otrosí mantener cavallería et tener por cavalleros más que otros para fazer más altas cavallerías. [...]

VI. E cuando alguna dueña o alguna doncella fijadalgo biniere a la corte del rey a querellar de algún desaguisado que l'ayan fecho, que los cavalleros de la Vanda o cualquier d'ellos, que la pongan ante'l rey para que muestre su derecho, e aun si compliere, que raçone por ella, porque aya cumplimiento de derecho, e aún, demás de raçonar, que faga lo que el rey fallare con su corte que deve facer porque ella aya todo su derecho.

Otrosí, que pare mientes que, a doquiere alguna dueña o doncella fuere de pie, el estrafiere de bestia, que descienda luego y se vaya para ella e vaya con ella fasta su posada. [...]

X. Otrosí que por la fiesta de Cincuasema, que todos los cavalleros de la Vanda que sean tenudos de se ayuntar en la corte del rey para ordenar justas y torneos, si el rey oviere tiempo de vagar para ello, e para que les leyan el libro de la Vanda. Otrosí para que él con ellos sepan cuales son los que guardan mejor los ordenamientos de la Orden de la Vanda, porque lo gradesca a los que lo fezieren bien, et dé pena a los que lo non fezieren bien, con acordamiento de los cavalleros de la Vanda, segunt que fuere el yerro. Et que ninguno non se escuse de venir, salvo si estrafiere doliente o ferido, o tal enbargo que entienda el rey et los cavalleros de la Vanda que non puede venir. Et en esta fiesta, que sea dicha una misa a onra de Santiago, et todos los cavalleros de la Vanda que ofrescan a ella. Otrosí, que den todos los cavalleros de la Vanda este día para sacar siete cativos, por los siete gozos que ovo Santa María con su Fijo, porque lugren bien su cavallería. Et a este ayuntamiento, que sean tenudos de traer sus cavallos et un arnés de justa et otro de torneo cada uno d'ellos, et el que non lo troxiere, que lo mande el rey comprar de la tierra que toviere d'él, o de alguno de sus fijos cuyo vasallo fuere, et que ge lo dé para que lo traiga. Et el que non veniere a esta fiesta, non aviendo por sí el escusa que dicha es, si fuere de los ricos homes, que l' tome el rey de la tierra d'él para sacar cuatro cativos; et si fuere cavallero o escudero, que l' tome para sacar dos cativos. [...]

Alonso de Cebados-Escalera y Gila, marqués de la Floresta, *La Orden y Divisa de la Banda Real de Castilla*, Prensa y Ediciones Iberoamericanas. Madrid. 1993. pp. 57-64.

61. LINAJES NOBILIARIOS FABULOSOS: DE LA FICCIÓN A LA ETIMOLOGÍA

De los Manriques y su armas

Los Manriques son nobles y grandes señores en este reino, los cuales son abitantes y heredados en las faldas de Vizcaya y Guipúzcoa. E cerca de su origen ay dos opiniones, las cuales entrambas dire y lo que pareciere más cierto e verisímile aquello se reciba por loor del linaje.

Dizen que uno en quien ovo comienço este linaje de los Manriques que un día se salió por solazar al campo, a caça, y en aquel tiempo el campo estaba nevado y derramándose la sangre de la caça sobre la nieve dio de sí gran hermosura, y este cavallero siendo pagado de la gran belleza que el campo daba de sí fue encendido en gran deseo si pudiese alcançar por muger persona que fuese de tan gran belleza y hermosura. No es de creer que por tan liviana cosa se pusiese a tanto trabajo pero, pues se dize, de creer es que lo hizo. Dizen, pues, que luego lo puso por obra de la buscar y el nuestro adversario, que de continuo nos sigue, luego propuso de lo engañar y como este cavallero continuase a ir a caça, luego otro día siguiente al cebar de las aves, el demonio le apareció en forma de una donzella la más hermosa y bella que ser podo, semejante en blancura a la nieve y en lo colorado a la sangre, y ella se mostraba con asaz arreo femenil, pues puesto [16] con la color de Venus el mancebo caçador requiriola de amores y ella respondió que si le pluguiese de lícito amor que a ella le plazía de ser en su poder tomándola por muger, fingiendo ser de alta sangre por cuyo amor ella la casa de su padre desampará, en fin él se lo otorgó e, venido el caso a efecto ovo en ella dos hijos. Ya que eran hombres infantes, fue dicho al señor que la señora en la misa al tiempo de alçar el Corpus se atapaba los ojos con las manos, y por saber aquel misterio mandó secretamente a dos hombres de pro que al tiempo que quisiesen alçar le tuviesen los braços porque no se pudiese atapar los ojos, y venida la tal hora los hijos eran cerca de ella y tomando al uno por la mano y al otro por la otra dando un gran estallido sale por una finiestra de la iglesia y al tiempo del salir cayósele el hijo mayor y ella dado una gran voz dixo: «del más chico me duelo», y por aquello corrompiéndose el vocablo se llaman Manriques. Y dizen más, que al caer se hendió una uña del pie derecho, y algunos dizen que fue de la caída, otros que por ser de la naturaleza del demonio tienen la uña hendida, y aun dizen que todos los de aquel linaje la tienen así hendida.

Esto de suso escripto no es cosa auténtica ni de creer, que los espíritus como sean incorpóreos no pueden usar de aquellos actos corporales de produzir generación humana como nosotros, que aquel cuerpo que muestran, si alguna vez se

ofrece, recíbenlo del aire y como no sean como los nuestros no es capaz de produzir generación y por tanto es imposible poder aquella forma concebir. Más creo ser fición, como dice Ovidio de los centauros que fueron concebidos de una forma que hizo Juno en el aire.

Pero esta razón que agora diré debe ser y parece más verdadera. Y es assí que se dize que un mancebo muy avisado y riquísimo mercadeante vino en este reino, el cual con la mucha pecunia compró gran patrimonio y casó muy altamente. Este era del condado de Flandes, tanto que los flamencos y gente de su tierra viniéndolo a ver dezían en su lenguaje: *o man rique*, que quiere dezir en nuestro lenguaje: «o varón rico». Este se dio tanto al servicio de los reyes que alcançó a que sus hijos y los que de él descendieron fuesen condes y grandes señores. Los cuales por causa de aquel vocablo tomaron o les quedó aquel apellido. Y esto pudo ser muy bien porque como la gente de acá oyesen a aquellos que eran de su tierra que le llamaban de aquel nombre pudieron creer assí se les llamaba de su propio nombre. Y assí a sus hijos y descendientes se lo llamaron. [...]

Miguel Ángel Ladero Quesada, «"No curemos de linaje ni hazañas viejas...". Diego Hernández de Mendoza y su visión hidalga de Castilla en tiempos de los Reyes Católicos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCVIII (2001), pp. 268-269.

VII

LA PASIÓN AMOROSA Y LA MUJER

62. ¿QUÉ ES EL AMOR?

El amor es una pasión innata que tiene su origen en la percepción de la belleza del otro sexo y en la obsesión por esta belleza, por cuya causa se desea, sobre todas las cosas, poseer los abrazos del otro y, en estos abrazos, cumplir, de común acuerdo, todos los mandamientos del amor. [...]

Una vez que el amor se alcanza por ambas partes, surgen recelos no menores; pues cada uno de los amantes teme que lo que se ha conseguido con tanto esfuerzo se pierda por culpa de los intentos de otro. Situación, para toda persona, mucho más abrumadora que si, una vez frustradas sus esperanzas, ve que sus esfuerzos no aportan ningún fruto. En efecto, es más grave carecer de lo que se ha buscado que ser privado del beneficio que se esperaba. Teme también ofender de alguna manera al amante; así, pues, teme tantas cosas que es demasiado difícil explicarlas. [...]

Que esta pasión es innata, te lo voy a explicar claramente, porque, si buscas la verdad con exactitud, esta pasión no nace de acción alguna sino únicamente de la reflexión del espíritu a partir de aquello que ve. Pues cuando alguien ve a una mujer dotada para el amor y moldeada a su gusto, al punto empieza a desearla en su corazón. En efecto, luego, cuanto más piensa en ella, tanto más arde de amor por ella, hasta tal punto que llega a obsesionarse.

Luego empieza a figurarse la forma de su cuerpo, a detallar sus miembros, a imaginar sus actos y a indagar los secretos de su cuerpo, y desearía gozar plenamente de cada una de sus partes. Una vez ha llegado a acaparar totalmente su pensamiento, el amor ya no sabe contener sus riendas, sino que rápidamente pasa a la acción. Así, en seguida intenta conseguir ayuda y buscar un intermediario. Empieza a pensar de qué manera podrá hallar su favor, a buscar el lugar y el momento adecuados para hablarle, y un breve instante le parece el más largo de los años, ya que nada se lleva a cabo lo suficientemente rápido para su espíritu ansioso. Y se sabe que muchas cosas le suceden de este modo. Esta pasión inna-

ta procede pues de la visión y de la reflexión. Una reflexión cualquiera no basta para originar el amor, sino que es necesario que sea obsesiva, pues una reflexión moderada no puede volver a la mente, y, por lo tanto, de ella no puede nacer el amor.

Andreas Capellanus-André el Capellán, *De amore. Tratado sobre el amor*, trad. Inés Creixell Vidal-Quadras, El Festín de Esopo, Barcelona, 1985, pp. 55-57.

63. THIBAUD DE CHAMPAGNE: LA CÁRCEL DE AMOR

LA PRISIÓN DE AMOR

Me comparo al unicornio,
boca abierta y mirada fija,
contemplando a la joven virgen;
en el éxtasis de su desdicha
el animal se desmaya en el regazo de la hermosa joven,
y es entonces cuando a traición le matan.
Del mismo modo, a la muerte, en verdad,
me llevan Amor y mi Dama:
poseen mi corazón, y no puedo recuperarlo.

Señora, cuando me encontré ante vos,
cuando por primera vez os pude ver,
mi corazón latía tan fuerte
que entre vuestras manos se quedó cuando me fui.
Entonces fue conducido, sin esperanza de rescate,
a la dulce celda de la prisión
cuyos muros son el Deseo
y las puertas, Bella Mirada,
y las cadenas, Buena Esperanza.

Amor tiene la llave de la celda,
y ha puesto tres carceleros:
Bello Semblante se llama el primero,
es Belleza quien los manda,
y Refugio guarda la entrada,
un sucio felón, villano apestoso.

vicioso y perverso.
Los tres son astutos y osados,
prestos en detener a un hombre.

¿Quién podría soportar los siniestros
ataques de estos guardianes?
Nunca Roland ni Olivier
tuvieron que afrontar combates tan duros;
al menos ellos luchaban por vencer,
mas yo debo humillarme para convencer.
Sufrimiento lleva la bandera enemiga,
y en este combate del que hablo
la única ayuda puede venir de la Gracia.

Michel Zink, *El arte de amar en la Edad Media*,
trad. Agustín López y María Tabuyo, José J. de Olañeta,
Palma de Mallorca, 2000, pp. 188-189.

64. BERNARDO GORDONIO: LA ENFERMEDAD DE AMOR

Capítulo XX
De amor que se dize hereos

Amor que hereos se dize es solicitud melancólica por causa de amor de mugeres.

Causa. D'esta passión es corrompimiento determinado por la forma e la figura que fuertemente essa aprehensionada, en tal manera que cuando alguno enamorado está en amor de alguna muger e assí concibe la forma e la figura e el modo que cree e tiene opinión que aquella es la mejor e la más fermosa e la más casta e la más honrada e la más especiosa e la mejor enseñada en las cosas naturales e morales que alguna otra, e por esso muy ardientemente la cobdicia sin modo e sin medida, teniendo opinión que si la pudiesse alcançar, que ella sería su felicidad e su bienaventurança. E tanto está corrompido el juizio e la razón que continuamente piensa en ella e deja todas sus obras, en tal manera que si alguno fabla con él non lo entiende, porque es en continuo pensamiento. [...]

Señales. Son que pierden el sueño e el comer e el beber e se enmagresce todo su cuerpo, salvo los ojos, e tienen pensamientos escondidos e fondos con sospiros llorosos. E si oyen cantares de apartamiento de amores luego comiençan a llorar e se entristecer, e si oyen de ayuntamiento de amores, luego comiençan a

reír e a cantar. E el pulso d'ellos es diverso e non ordenado, pero es veloz e frecuentido e aún si la muger que ama viniere a él o la nombraren o passare delante d'él. [...]

Cura. O este enfermo está obediente a la razón o no, e si es obediente, quítenlo de aquella falsa opinión o imaginación algund varón sabio de quien tema e de quien aya vergüença con palabras e amonestaciones, mostrándole los peligros del mundo e del Día de Juizio e los gozos del Paraíso. E si a la razón no es obediente e es mancebo, sea castigado en tal manera que sea açotado fuertemente e muchas vezes fasta que comience a feder, e después nómbrenle cosas mucho tristes, porque la mayor tristeza faze olvidar la menor tristeza, o nómbrenle cosas mucho altas e muy alegres, como faziéndole saber que es fecho senescal del rey o alguazil, o que le han dado un grande beneficio, e assí se mudará porque las honras mudan las costumbres. E después sea ocupado en algunas cosas necessarias que faga, segund dize Ovidio: «Da al vazio de la memoria algund afán que lo detenga». E después llévenlo a luengas regiones por que vea cosas varias e diversas, como dize Ovidio: «Ve por lugares fermosos resplandescientes e fallarás mil colores de las cosas». E después fatle que ame a muchas mugeres por que olvide el amor de la una, como dize Ovidio: «Fermosa cosa es tener dos amigas, pero más fuerte es si pudiere tener muchas». Provechosa cosa es mudar el regimiento e estar entre amigos e conoscidos, e llévenlo por lugares de fuentes e de montes de buenos olores e de fermosos acatamientos e de fermosos tañeres de aves e de instrumentos de música. Como dize Avicena: «Que algunos se mueven al amor por algunos instrumentos». E si fuere aí alguna materia allegada, sea limpiada segund es dicho en el capítulo de manía e melancolía, que verdaderamente esta pasión es una especie de melancolía.

E finalmente si otro consejo no tuviéremos, fagamos el consejo de las viejas, por que ellas la disfamen e la desonesten en cuanto pudieren, que ellas tienen arte sagaz para estas cosas más que los ombres. E dize Avicena que: «Algunos son que se gozan en oír las cosas fediondas e las que no son lícitas». Por ende búsquese una vieja de muy feo acatamiento con grandes dientes e barvas e con fea e vil vestidura, e traya debaxo de sí un paño untado con el menstruo de la muger, e venga al enamorado e comience a dezir mal de su enamorada, diziéndole que es tiñosa e borracha e que se mea en la cama e que es epiléntica e fiere de pie e de mano e que es corrompida e que en su cuerpo tiene torondos, especialmente en su natura, e que le fiede el fuelgo e es sarna, e diga otras muchas fealdades, las cuales saben las viejas dezir, e son para ello mostradas. [...]

Bernardo Gordonio, *Lilio de medicina*, edición crítica de la versión española de Sevilla, 1495, por John Cull y Brian Dutton, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1991, pp. 107-109.

65. DEL AMOR CARNAL

[...] Et sea la primera proposición que el amor que nos levanta a acto cárnal es alguna cosa causada en nos por naturaleza, la cual se prueva por la su generalidad, ca non solamente está en los ombres, mas aun todas las otras animalias non han diferencia en esto alguna del ombre. Et non es cosa alguna otra este amor en nós sinon una inclinación natural para engendrar a nos cosa semejante. Et cuando alguno este fuego dentro de sí tiene, la naturaleza a esto lo entiende inclinar. Empero, porque los deseos que son solamente segund la naturaleza son sin razón, conviene saber que, aunque la naturaleza los cause para algund fin, empero aun non aviendo aquel fin cessan, ca acontesce que estos movimientos levantados en nos et en todos los animales sin ser ordenados a generación cessen, segund se prueva en aquellos los cuales de tal manera usan del acto venéreo la cual es imposibile para engendrar. Empero si este fuesse movimiento segund la razón, como él sea ordenado para engendrar, nunca cessaría fasta que moviesse a engendrar a aquellos en los que está. [...]

La segunda cosa con la cual la naturaleza se guarda principalmente es la multiplicación de sucessión de individuos. Et esta es propria conservación de la naturaleza, ca el mantenimiento del comer e bever pertenesce a los individuos, con lo cual se puedan conservar. Empero esta conservación de pequeño tiempo sería si non oviesse multiplicación sucessiva. La naturaleza se guarda por sucessión de individuos, la cual era imposibile de seer conservada en uno o en muchos si non oviesse sucessión de multiplicación. Para causar esta succesión multiplicativa, la cual solamente se avía de fazer por generación, la naturaleza muy avisada o, por dezir más claro et más verdaderamente, el Fazedor de la naturaleza fizo aver comistión cárnal entre los animales. Et porque nunca puede aver movimiento alguno sin principio moviente, fue necessario que para la comistión cárnal, la cual era en los animales *assi* como camino para engendrar, oviesse algund principio encendiente o inclinante. Este principio es el amor, por el cual todas animalias perfectas con grande impetuosidad se mueven a la comistión cárnal. El cual si non estoviesse en los animales, non avría en ellos manera alguna para engendrar como non se moverían a la generación por cárnal comistión. [...]

Alfonso de Madrigal, *Breviloquio de amor y amicicia*, en *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (siglos XV-XVI)*, edición de Pedro M. Cátedra, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001, pp. 15-16.

66. JUAN DE FLORES: LLAMAMIENTO A LOS ENAMORADOS

Carta del rey de Persia a los amantes d'Espana

La grand destruición y miseria, en que nosotros nos veemos, haze creer que tal y mayor vosotros, señores y cavalleros, en la conquista de Amor sufrís; porque este grave mal, como aire pestífero, en todas partes daña. Y como por la prisión de nuestro Dios seamos ciertos que la vuestra España d'esta nuestra enfermedad está dañada, acordamos, ante que del todo nuestra perdición y vuestra se allegue, ponerle remedio. Y como creemos a vos es notorio la sentencia y muerte, que contra el Dios de Amor está dada, y pues, como bien sabéis, en la vida d'este señor bive la nuestra, razonable cosa es, agora que hay remedio, que con tiempo acorramos a su peligro y nuestro. Porque si allá en esas tierras en el estrecho que nosotros sois venidos, bien es de preguntaros: ¿dó son consumidos los galanes trajes de los torneos y justas, en favor de vuestras amigas hechos? ¿dó las lozadas invenciones? ¿dó las fiestas y cadahalsos, de guarnidas damas ceñidos? ¿dó los estrados y salas en las danças y música, haziendo dias de las desveladas noches? ¿dónde se perdió toda la gentileza del mundo? ¡O qué desventura es acordarnos de tantas glorias passadas, trocadas por amargos llores! ¿Qué se hizo la verdad y la firmeza de los fidalgos, y su fe y pleito omenaje todo por maldad y traiciones trocado? ¿Allá por ventura hay tanto bien que alguno de hermano se fie? Porque en estas partes todo va tan roto, que del bien y lealtad han vergüença; y la mayor traición y engaño avemos por mayor hazaña. Vienen ya tantas las fealdades en costumbre, que ningún abominable mal paresce feo; quien más feos casos comete en más estima es tenido, que ya no parece sino que mudamos el mundo de nueva condición y ley; y todos trocados tan contra razón y naturaleza, que los aborrecibles daños queremos, aborresciendo deleitosa vida de paz. Mas si esta passión solamente nosotros los amantes padesciesemos, más sencillo nos doleria. Mas las damas, ¿qué pasamos, porque ayan de perescer sus servicios y fiestas, que ayan de llorar nuestros males, y carezcan de sus bienes perdidos, ni persona que las sirva ni ame no aya, si fengido no se haze? [...]

Triunfo de amor, ed. Antonio Gargano, Gianlelli, Pisa, 1982, pp. 115-116.

67. LA HERMOSURA DE LA MUJER

[...] E dixole más el sabio: «Dime, donzella, ¿qué señales ha de haver una muger para ser muy fermosa?». Ella respondió: «Ha de tener *diez* e ocho señales, e son

estas que yo os diré: ha de ser luenga en tres lugares, e corta en tres lugares, e ancha en tres lugares, vermeja en tres lugares, cada una cosa por sí. E ella díxole así: «Señor maestro, sabed que ha de ser luenga en tres lugares en esta manera: para ser del todo fermosa, ha de tener el cuello luengo, e los dedos luengos, e el cuerpo luengo. E ha de ser pequeña en tres lugares: pequeñas las narizes, e la boca, e los pies. E ha de ser blanca en tres lugares: ha der blanca en el cuerpo, e blanca en la cara, e blancos los dientes. E ha de ser prieta en tres lugares: los cabellos prietos, e las pestañas prietas, e lo prieto de los ojos. E ha de ser vermeja en tres lugares: vermejos los labrios de la boca, e vermejas las enzías, e vermeja en medio de los carillos. Ha de ser ancha en tres lugares: ancha en las muñecas de los braços, e ancha de los hombros, e ha de ser ancha en las espaldas». [...]

Walter Mettmann, *La «Historia de la Donzella Teodor»*, ed. cit., pp. 48-49.

68. A FAVOR Y EN CONTRA DE LAS MUJERES: LOS ARGUMENTOS DE PERE TORRELLAS

I

Coplas fechas por mosen Pedro Torrellas de las cualidades de las damas

Quien bien amando persigue
dona, a sí mesmo destruye,
que siguen a quien las fuye
e fuyen de quien las sigue;
non quieren por ser queridas
nin galardonan servicios,
mas todas, desconocidas,
por sola tema regidas,
reparten sus beneficios.

Donde aperecen los ojos
sin otro conocimiento
allí va el consentimiento,
acompañado de antojos,
y non es más su bondad
que vana parenceria:
a quien non han voluntad

muestran que por honestad
contrastan a su porfía.

De natura de lobas son
ciertamente en escoger,
de anguillas en retener,
en contrastar de erizos:
non estiman virtud nin abteza,
seso, bondad nin saber,
mas catan avinenteza,
talle de obras e franqueza
do puedan bienes haber.

Tened aqueste concepto,
amadores, yo os suplico:
con quien rifien en público
fazen la paz en secreto;
disimulan el entender,
demuestran lo que desean;
fingen de enojo placer,
lo que quieren non querer
y dubdar cuando más crean.

Por non ser poco estimadas
de quien mucho las estima,
faciendo de honestidad rima,
fingen de mucho guardadas,
mas con quien las trata en son
de sentir lo que merecen,
sin detener galardón,
la persona y corazón
abandonan e ofrecen.

Muchas por non descobrir
algunas faltas secretas,
a las personas discretas,
non dejan al fin venir;
bien les demuestran amar
y que bondad las detiene;
mas, con aquello tratar

han sus engaños lugar
lo que en secreto contiene.

Son todas naturalmente
malignas e sospechosas,
non secretas e mintrosas
e movibles ciertamente:
vuelven como foja al viento,
ponen l absente en olvido;
quieren comportar a ciento,
así que el más contento
es cerca de aborrecido.

Si las queréis enmendar,
las habéis por enemigas,
e son muy grandes amigas
de quien las quiere lisonjar;
por gana de ser loadas
cualquier alabanza cogen;
van a las cosas vedadas,
desdeñan las sojuzgadas,
e las peores escogen.

Sintiendo que son sujetas
e sin ningún poderío,
a fin de haber señorío
tienen engañosas sectas;
entienden en afeitar
y en gestos por atraer;
saben mentir sin pensar,
reír sin causa e llorar
e son embaidoras ser.

Provecho e deleite son
el fin de todas sus obras;
en guarda de las zozobras
suplen temor e ficciones;
si por temor detenida
la maldad de ellas non fuese:
o por ficción escondida,

non sería hombre que vida
con ellas facer pudiese.

Mujer es un animal
que se dice hombre imperfecto,
procreando en el defecto
del buen calor natural;
aquí se incluyen sus males
e la falta del bien suyo
e pues les son naturales
cuando se demuestran tales,
que son sin culpa concluyo.

Aquesta es la condición
de las mujeres comuna,
pero virtud las repuna
que les consiente razón;
así la parte mayor
muchas disponen seguir,
e tanto han mejor loor
cuando el defecto mayor
ellas merecen venir.

Entre las otras sois vos,
dama de aquesta mi vida,
del traste común salida,
una en el mundo de dos;
vos sois la que desfacéis
lo que contienen mis versos;
vos sois la que merecéis
renombre, e loor cobréis
entre las otras, diversos.

II. *Razonamiento de Pere Torroellas en defensión de las donas contra maldicientes por satisfacción de unas coplas que en decir mal de aquellas compuso*

Torroellas se dirige a las damas que se han quejado de sus coplas y explica que los celos fueron la causa

Pues el nombre de «dona» designa señora y aquel de «mujer» mansedumbre, atrayéndome l'uno a la obediencia de demandar perdón y l'otro a la confianza de alcanzar aquel, confieso yo a vos las mujeres y mis siempres señoras que, con desatiento d'enamorada pasión movido a creencia sin causa y a venganza sin injuria, compuse las coplas aquellas que de mujeres mal dicen.

Las mujeres son más frías y suaves por naturaleza

El cuerpo suyo [está] compuesto de aquellos mesmos cuatro humores y cualidades que el de los hombres [...] salvo que la frior y mollez es más apropriada a las donas y más la rudeza y calor a los hombres.

Superioridad de la mujer: argumentos de materia y lugar

Aquel justo repartidor de las gracias formó a Adán del vil limbo de la tierra y a Eva de la más noble parte del hombre, Adán en el campo damasceno, a Eva en el terrenal Paraiso; Adán rústico, feroce y peloso, a la naturaleza de los animales brutos pareciendo, a Eva blanca, suave, delicada y lisa, más angélica idea que forma humana representando. Y pues de pasta más apurada, en lugar más noble y de forma más bella que el hombre fue la mujer creada, de su más perfecto ser argumentar se puede (y mayormente que tienen los sabios las carnes muelles) ser hábiles a ciencia, a discreción, y si a discreción, a virtud, a bienaventuranza.

Si los hombres son naturalmente más perfectos, es relativo el bien y el mal en las mujeres

E aun si verdad es [...] que los hombres pretendemos convenir más a la perfección de naturaleza, tanto más en ellas el bien y menos el mal, y en nosotros más el mal y menos el bien, deben ser estimadas.

El comportamiento de las mujeres se explica por la maldad de los hombres y los efectos del amor

Si ellas temen, sospechan, fingen, barriegen y dissimulan, ninguno se maraville. Ca entre sus evidentes peligros y nuestras conocidas malicias no hallan ninguna cosa segura. En caso que algunas correspondiesen a nuestros engaños y otras catasen más a la salvación de la fama que a la disposición del amante, me parece que no malas, mas las unas visadas y las otras discretas, se debiesen decir. De las otras, las cuales mediante buen grado vienen a amar, ¿por qué te quejas, di, hombre refusado? Ellas siguen amor, el cual, ningún otro costreñimiento queriendo sino aquel que de sí mesmo se hace, sin catar servicios ni otros merecimientos, do bien le parece reparte los bienes suyos.

Conclusiones: lo que el hombre ve como engaños y mañas de las mujeres no son más que parte de su defensa contra sus opresores, los cuales les superan con creces en maldad y

frecuentemente no son dignos de ser sus señores: ellas no merecen las calumnias de los que hablan mal de ellas.

Digo, pues, concluyendo, que [...] quiere razón que los hombres perversos y las mujeres de no malas, ante en su respecto muy buenas, deban ser llamadas. Que ellas, viéndose sojetas, maltratadas y menospreciadas de los hombres, se trabajen con polidos afeites, con atractivos gestos y con muchos habillamentos hacerse plazer a quien las señoree, digo que es bien. Ca ningunas otras armas quedan a su vencida delicadez para redrezar su libertad y defenderse de los viriles denuestos sino aquellas que les ha dejado amor. Loable astucia es por agradables complacimientos atraer a sí la voluntad de aquel que a mandar indebidamente se dispone.

Mas di, hombre no hombre, si cargo de mujeres te place, puesto que verdaderos fuesen cuantos crímines de donas podrías pensar, ¿es ninguno de igualar aquel por el cual dijo Dios «Yo me arrepiento de haber hecho el hombre»? Por cierto no. Mas nosotros, de malicia consejados, en son que olvidamos nuestros defectos, los suyos pequeños hacemos muy grandes, los dudosos ciertos, y los encubiertos públicos. No nos basta que de compañeras las hayamos tornado siervas, no nos basta que, sin consentimiento suyo casadas, demos tales por señores a muchos que de vasallos suyos apenas serían dignos, no nos basta que como hacedores de las leyes a nosotros favoreciendo y a aquellas menguando, nuestros yerros criminales habidos, no nos basta que [...] sean continuamente maltratadas, no nos bastan mil otros daños, sinrazones y cargos que de nosotros reciben, mas aun con levantamiento de nuevas malicias les buscamos infamia. [...]

Robert Archer, *Misoginia y defensa de las mujeres: Antología de textos medievales*, Cátedra, Madrid, 2001, pp. 268-275.

BIBLIOGRAFÍA

NOTA PRELIMINAR

La bibliografía sobre la literatura medieval hispánica se ha incrementado considerablemente en los últimos años, consecuencia de los trabajos de los cada vez más numerosos medievalistas españoles e hispanistas europeos y americanos. Gracias a las nuevas investigaciones, se han revisado métodos, fechas y textos, asentados por la Escuela de Filología Española con Ramón Menéndez Pidal al frente, al tiempo que se ha prestado mayor atención a obras y géneros menos estudiados y estimados. Hasta la fecha de su publicación, los avances han sido muy bien destacados por Alan Deyermond, responsable del volumen I de la influyente *Historia y Crítica de la Literatura Española* (1979), y de su correspondiente suplemento de 1991.

Esta revisión literaria del pasado no ha sido ajena a un cambiante presente mucho más complejo, plural y menos monolítico que el de la etapa anterior, en unos años en los que la sociedad, y, por tanto, la universidad han sufrido profundas transformaciones. El aumento del profesorado y del alumnado de esta última, los nuevos planes de estudios, algunas estructuras menos precarias, los cambios de paradigma en la investigación y su integración en la carrera universitaria, etc., han contribuido a un crecimiento que ha dado excelentes frutos investigadores cualitativos y cuantitativos, si bien el futuro de algunas circunstancias que los han propiciado, por desgracia, no parece tan halagüeño. Sea como fuere, la Edad Media —como entidad autónoma o proyectada sobre el Renacimien-

to— es objeto de estudio de importantes grupos de investigación universitarios, y sobre el periodo literario se han preparado numerosas tesis doctorales.

La excelente salud del medievalismo se manifiesta en numerosos síntomas: la Asociación Internacional Hispánica de Literatura Medieval (1985) ya ha cumplido 25 años, durante los que se han celebrado congresos bienales, a los que se han añadido reuniones anuales monográficas recientes, plasmadas todas en sus correspondientes actas, pero sobre todo en el *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, dirigido eficazmente por Vicente Beltrán con la ayuda de múltiples colaboradores: primero en publicación impresa y ahora también en la red recoge no solo las referencias bibliográficas producidas en las literaturas castellana, galaicoportuguesa y catalana, sino también un breve resumen de su contenido. Asimismo, la Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas, constituida sobre el seminario salmantino de idéntico acrónimo, con sus respectivos congresos y publicaciones, manifiesta la vitalidad y diversificación de unos estudios concebidos en su continuidad temporal. Idéntico fenómeno, que apunta a nuevas concepciones, refleja el ahora Instituto de Estudios Medievales y Renacentistas (1991) de la Universidad de La Laguna (Tenerife) de carácter multidisciplinar, que tiene en los *Cuadernos del Cemyr* (1993) su órgano de difusión, si bien en ellos la literatura española ocupa un espacio secundario. Por el contrario, la revista electrónica *LEMIR* (*Literatura Española Medieval y Renacentista*), dirigida desde 1997 por José Luis Canet, o el más reciente «Grupo de Estudios de la Prosa Bajomedieval y Renacentista» del Instituto Menéndez Pidal de la Universidad Complutense, subrayan desde sus títulos su más amplio enfoque literario.

En el ámbito hispánico —en un sentido extenso— las actividades emprendidas desde México por el muy activo grupo de Medievalia, dirigido por Concepción Company, Aurelio González y Lillian von der Walde, se difunden en su revista homónima, *Medievalia* (1989), sus correspondientes jornadas bienales y sus publicaciones. A su vez, desde los años ochenta, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina de Buenos Aires, se vienen celebrando y publicando selectivamente las «Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval», que ya alcanzan su número X. Dado el creciente interés que ha despertado en los últimos tiempos la Edad Media desde las perspectivas más insospechadas

no resulta extraño que haya recibido una mayor atención en los congresos de la Asociación Internacional de Hispanistas, ni que se hayan celebrado numerosas reuniones científicas y seminarios monográficos sobre cancioneros, *La Celestina*, el *Libro de buen amor* o *El Cid*, etc.

En el mismo sentido, aparte de las revistas ya señaladas, cabe reseñar la aparición de otras publicaciones periódicas especializadas que tienen como objeto de estudio, exclusivo o preferente, la literatura española medieval, o bien la literatura medieval, señal de unas nuevas necesidades. Aparte de las ya mencionadas, destacaremos la estadounidense *La corónica. A journal of Medieval Hispanic Languages, Literatures, and Cultures* (1972), consolidada en su ininterrumpida continuidad, y que en los últimos tiempos ha acogido numerosos foros de debate y volúmenes dedicados, total o parcialmente, a autores y temas monográficos — Alfonso Fernández de Madrigal, el Tostado (2005), la Magia (2007), el Humanismo latino en España (2008) o la Sátira y la burla (2010), etc.—, algunos de los cuales recogeremos en la bibliografía. En 1976 surgieron los *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, dirigidos por Jean Roudil, si bien desde 2001 ampliaron sus primeros objetivos para convertirse en los *Cahiers de linguistique et de civilisation hispaniques médiévales* (2001) y posteriormente en los *Cahiers d'études hispaniques médiévales* (2005). Como resultado de los encomiables esfuerzos de Joseph Snow comenzó la publicación en los Estados Unidos de la más específica *Celestinesca* (1977), posteriormente trasladada a Valencia (2003) de la mano de José Luis Canet. En España, los mayores impulsos han partido de Alcalá de Henares en donde se editan la *Revista de Literatura Medieval* (1989) y la *Revista de Poética Medieval* (1997), gracias a la dedicación de Carlos Alvar, José Manuel Lucía y Fernando Gómez Redondo, que acotan la materia y el periodo pero no la lengua de producción. Más recientemente han surgido revistas de contenido más específico como *Troianaalexandrina* (2001), dedicada a la literatura medieval de materia clásica, y *Cancionero general* (2003). Para no extendernos, dejamos a un lado los números monográficos dedicados por revistas generalistas, sean de *Ínsula* o de *Scriptura*, las revistas internacionales no hispanas, y las consagradas específicamente a literaturas hispánicas no castellanas.

La publicación de obras medievales se ha ido incrementando, gracias no solo a las colecciones de clásicos de bolsillo, sino también por el apoyo prestado por las prensas universitarias, centros de estudios, como el cer-

vantino de Alcalá, o instituciones públicas, lo que ha supuesto considerables avances en el repertorio de textos editados, aunque los que están más al alcance del lector no especializado sigan dependiendo del canon vigente, y estén muy vinculados a los planes de estudios. Por iniciativa de los profesores Francisco Marcos Marín, Charles Faulhaber y Ángel Gómez Moreno surgió a finales de los ochenta el proyecto *Admyte*, cuyos primeros resultados han sido tres discos, con transcripción semipaleográfica de textos medievales, tanto manuscritos como impresos, gran parte de ellos acompañados de imágenes digitalizadas. En total el proyecto ha puesto a disposición de los estudiosos casi 300 textos, un amplio *corpus* constituido no solo por obras literarias sino también por enciclopedias, gramáticas, tratados científicos, etc., así como herramientas para su análisis, que actualmente puede consultarse en red previa suscripción (http: //admyte.com /). F. Marcos Marín, en *La Corónica* (1989-1990), explica la génesis y desarrollo de esta ambiciosa empresa, que contó en sus inicios, entre otras instituciones, con la colaboración del «Seminary of Medieval Spanish Studies» de la Universidad de Wisconsin-Madison. Este organismo, dirigido por John Nitti, ha editado con transcripción paleográfica numerosas obras medievales, tanto en papel como en formato digital o en microfichas, con una concepción que va más allá de lo literario y escapa del perfil castellanista de nuestros estudios hispanomedievales. El completísimo y reciente recorrido realizado por Angel Gómez Moreno, «El hispanismo medievalista del siglo xx», en *Nuevos hispanismos interdisciplinarios y transatlánticos* (2010), nos exime del repaso y enumeración de otras actividades y nombres bien conocidos del panorama actual.

Los nuevos caminos emprendidos por los estudios medievales, con algunas líneas no exentas de polémica, han sido objeto de atención crítica desde finales del milenio, en un claro indicio de cómo la materia despierta el interés, tanto dentro como fuera de España. Entre los primeros cabe señalar los trabajos de Marina S. Brownlee, Kevin Brownlee y Stephen G. Nichols, en torno a *The New Medievalism* (1991), los volúmenes consagrados a *Il medioevo vulgare* en el colectivo *Lo spazio letterario del medioevo*, bajo la dirección de Piero Boitani, Mario Mancini y Alberto Varvaro (1999-), el libro coordinado por Lillian von der Walde Moheno, *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval* (2003), los artículos de John Dagenais o María Rosa Menocal en *The Cambridge History of Spanish Literature*, editada por David T. Gies

(2004), o las breves, pero sugerentes páginas, de Leonardo Funes en su *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica* (2009). Nuevas propuestas y metodologías para abordar la materia continúan debatiéndose desde una óptica más hispánica en los trabajos de César Domínguez, «Literatura comparada, medievalismo y la crisis del eurocentrismo: ¿emergencia de una nueva disciplina?», *Voz y letra*, 12, 2 (2001), o en «Teoría de la Literatura y Medievalismo: aproximación bibliográfica al nuevo paradigma», en *Homenaje a Benito Varela* (2001), Rebeca Sanmartín Bastida, «De la Edad Media y medievalismos: propuestas y perspectivas», *Dicenda*, 22 (2004), y Alberto Montaner Frutos, «En defensa del sentido literal: De la interpretación a la explicación en el estudio de la literatura», en Jesús G. Maestro e Inger Enkvist, eds., *Contra los mitos y sofismas de la «teoría literaria» posmoderna* (2010). Los dos volúmenes consagrados por la *Revista de poética medieval*, 20 y 21 (2008), a «Medievalismo /s», con autores de Europa y América, son un buen ejemplo de cómo se entiende la disciplina desde diversos contextos culturales.

Dado el gran número de trabajos existentes y consultados para la realización de este volumen, no podemos dar cuenta de todos ellos, so pena de rebasar unos límites espaciales razonables. Para atenernos a las normas de la colección, hemos procurado guiarnos por criterios de utilidad, citando lo más reciente y accesible, especialmente libros, algo que no siempre ha sido posible, pues los estudios sobre literatura medieval suelen ver la luz en actas de congresos o en revistas especializadas, cuyo acceso no siempre es fácil, si bien restringimos drásticamente sus referencias; tampoco hemos querido excluir algunos trabajos señeros citados en el cuerpo del texto y que marcaron un hito en la investigación, aunque hayan sido publicados hace ya años. Nos hacemos eco también de algunas publicaciones cuyos títulos tienen un carácter general o parecen referirse solo a los Siglos de Oro, o incluso a épocas posteriores, porque en ellas encontrará el lector información útil para el periodo estudiado.

Las mayores dificultades radican en que no abundan los estudios monográficos si descontamos unas pocas obras, el *Cantar de mio Cid*, el *Libro de buen amor* y *La Celestina*. No obstante, el interesado puede recuperar más información a partir de las referencias bibliográficas incluidas, siguiendo las recomendaciones de las ediciones citadas, la mayoría acompañadas de estudios introductorios y bibliografía selecta, y a partir de algunos portales de internet. De ellos recogemos una selección, atendien-

do a dos criterios: que pueda accederse a ellos de forma libre y especial, aunque no exclusivamente, que sean útiles para el medievalista. Incorporamos una breve descripción de su contenido para que el usuario no naufrague por ese mar de direcciones.

EDICIONES

Alfonso X, *Cantigas de Santa María*, ed. Walter Mettmann, Castalia, Madrid, 1986, 3 vols.

—, *General estoria*, eds. Pedro Sánchez-Prieto Borja *et al.*, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2001-2009, 10 vols.

—, *Lapidario (según el manuscrito escurialense H. I. 15)*, ed. Sagrario Rodríguez M. Montalvo, Gredos, Madrid, 1981.

—, *Libro de las cruzes*, eds. Lloyd A. Kasten y Lawrence B. Kiddle, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1961.

—, *Libro de los juegos: acedrex, dados y tablas. Ordenamiento de las Tafurerías*, ed. Raúl Orellana Calderón, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2007.

—, *Partida Segunda de Alfonso X el Sabio: manuscrito 12794 de la B. N.*, eds. Aurora Juárez Blanquer y Antonio Rubio Flores, estudios Cristóbal Torres Delgado *et al.*, Impredisur, Granada, 1991.

—, *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, ed. Ramón Menéndez Pidal, colab. Antonio G. Solalinde, Manuel Muñoz Cortés y José Gómez Pérez, Gredos, Madrid, 1955, 2 vols.

—, *Primera partida según el manuscrito ADD. 20.787 del British Museum*, ed. Juan Antonio Arias Bonet, estudios Guadalupe Ramos, José Manuel Ruiz Asencio y Juan Antonio Arias Bonet, Universidad de Valladolid, 1975.

—, *Prosa histórica*, ed. Benito Brancaforte, Cátedra, Madrid, 1990.

—, *Las Siete Partidas*, ed. Gregorio López, Andrea de Portonaris, Salamanca, 1555, 7 vols. (ed. facsímil, *Boletín Oficial del Estado*, Madrid, 1974, 7 t. en 3 vols.).

Alvar, Carlos, *«Locus amoenus»: antología de la lírica medieval de la Península Ibérica (latín, árabe, hebreo, mozárabe, provenzal, galaico-portugués, castellano y catalán)*, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, Barcelona, 2008.

Alvar, Carlos, y Manuel Alvar, *Épica medieval española*, Cátedra, Madrid, 1991.

Baranda, Nieves, *Narrativa popular de la Edad Media: «Doncella Teodor», «Flores y Blancaflor», «Paris y Viana»*, Akal, Madrid, 1995.

Barlaam e Josafat, eds. John E. Keller y Robert Linker, introd. Olga T. Impey, CSIC (Clásicos Hispánicos), Madrid, 1979.

Berceo, Gonzalo de, *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Fernando Baños, Crítica, Barcelona, 1997.

—, *Obra completa*, coord. Isabel Uría, Espasa-Calpe, Madrid, 1992.

Bocados de oro: kritische Ausgabe des altspanischen Textes, ed. Mechthild Crombach, Romanisches Seminar der Universität Bonn, Bonn, 1971.

Calila e Dimna, eds. Juan Manuel Cacho Blecua y M.ª Jesús Lacarra, Castalia, Madrid, 1984.

Cancionero de Baena, eds. Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Visor, Madrid, 1993.

Cancionero de Estúñiga, ed. Nicasio Salvador Miguel, Alhambra, Madrid, 1987.

Cancionero de Palacio, ed. Ana M.ª Álvarez Pellitero, Consejería de Cultura de la Junta de Castilla y León, Salamanca, 1993.

Cancionero general, ed. Joaquín González Cuenca, Castalia («Nueva biblioteca de erudición y crítica»), Madrid, 2004, 5 vols.

Cancionero musical de Palacio, ed. Joaquín González Cuenca, Visor, Madrid, 1996.

Cancionero tradicional, ed. José María Alín, Castalia, Madrid, 1991.

Cantar de mio Cid, ed. Alberto Montaner, Crítica, Barcelona, 1993.

Caravaggi, Giovanni, Monica von Munster, Giuseppe Mazzocchi y Sara Toninelli, *Poeti cancioneriles del sec. XV. Edizione critica, con introduzione, note e commento*, Japadre (Romanica Vulgaria, 7), L'Aquila/Roma, 1986.

Cartagena, Teresa de, *Arboleda de los enfermos. Admiración operum Dei*, ed. Lewis Joseph Hutton, Real Academia Española, Madrid, 1967.

Castigos del rey don Sancho IV, ed. Hugo Oscar Bizzarri, Vervuert, Frankfurt, 2001.

Castigos y doctrinas que un sabio daua a sus hijas, ed. Hernán Sánchez Martínez de Pinillos, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2000.

Cátedra, Pedro, coord., *Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (si-*

glos XV y XVI), Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, Madrid, 2001.

Las Coplas de Yosef. Entre la Biblia y el Midrash en la poesía judeoespañola, eds. de Luis M. Girón-Negrón y Laura Minervini, Gredos, Madrid, 2006.

Corral, Pedro del, *Crónica del rey don Rodrigo (Crónica sarracina)*, ed. Donald Fogelquist, Castalia, Madrid, 2001, 2 vols.

Díaz de Games, Gutierre, *El Victorial*, ed. Rafael Beltrán Llavador, Taurus, Madrid, 1994.

Dutton, Brian, y Jineen Krogstad, *El cancionero del siglo XV, c. 1350-1520 (Biblioteca española del siglo XV)*, Universidad de Salamanca, 1990-1991, 7 vols.

Encina, Juan del, *Arte de poesía castellana*, en López Estrada, Francisco, *Las Poéticas castellanas de la Edad Media: «Prologus Baenensis», «Proemio y Carta del Marqués de Santillana», «Arte de poesía castellana de Juan del Enzina»*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 77-93.

—, *Teatro*, ed. Alberto del Río, Crítica, Barcelona, 2001.

Épica medieval española, eds. Carlos y Manuel Alvar, Cátedra, Madrid, 1991.

El Espéculo de los legos, texto inédito del siglo XV, ed. José María Mohedano, CSIC, Madrid, 1951.

Exemplario contra los engaños y peligros del mundo. Estudios y edición, dir. Marta Haro Cortés, Publicacions de la Universitat de Valencia, Valencia, 2007.

La Fazienda de Ultramar. Biblia romanceada et itinéraire biblique en prose castillane du XII siècle, ed. Moshé Lazar, Universidad de Salamanca, 1965.

Flores, Juan de, *Grimalte y Gradissa*, ed. Carmen Parrilla, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008.

—, *Grisel y Mirabella*, ed. Maria Grazia Ciccarello Di Blasi, Bagatto Libri, Roma, 2003.

Glosa castellana al Regimiento de príncipes de Egidio Romano, ed. Juan Beneyto Pérez, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Madrid, 2005.

González de Clavijo, Ruy, *Embajada a Tamorlán*, ed. Francisco López Estrada, Castalia, Madrid, 1999.

La gran conquista de Ultramar, ed. Louis Cooper, Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 51-54, Bogotá, 1979, 4 vols.

La gran conquista de Ultramar. Biblioteca Nacional MS 1187, ed. Louis Cooper, elaboración electrónica Franklin W. Waltman, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1989.

Gran crónica de Alfonso XI, ed. Diego Catalán, Gredos, Madrid, 1977.

Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo (crónica del siglo XV), ed. Juan de Mata Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1940.

La historia de la Doncella Teodor. Ein spanisches Volksbuch arabischen Ursprungs, ed. Walter Mettmann, Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Maguncia, 1962.

San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, edición bilingüe; texto latino, versión española y notas por José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero; introducción general por Manuel C. Díaz y Díaz, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1982, 2 vols.

Juan Manuel, don, *El conde Lucanor*, ed. Guillermo Serés, Crítica, Barcelona, 1994.

—, *El conde Lucanor. Edición de Gonzalo Argote de Molina (Sevilla. 1575. Hernando Díaz)*, Biblioteca Hispánica, 1, Puvill, Barcelona, 1978.

—, *Libro de los estados*, eds. Ian R. Macpherson y Robert Brian Tate, Castalia, Madrid, 1991.

—, *Libro Infinido, con pasajes del Libro de los estados a los que remite*, ed. Carlos Mota, Cátedra, Madrid, 2003.

—, *Obras completas*, ed. José Manuel Blecua, Gredos, Madrid, 1981-1983, 2 vols.

Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. Alberto Blecua, Cátedra, Madrid, 1992.

Kinkade, Richard P., *Los «Lucidarios» españoles*, Gredos, Madrid, 1968.

Latini, Brunetto, *Libro del tesoro. Versión castellana de Li Livres dou Tresor*, ed. Spurgeon Baldwin, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1989.

Libro de Alexandre, ed. Juan Casas Rigall, Castalia («Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica»), Madrid, 2007.

Libro de Apolonio. Estudios, ediciones, concordancias, ed. Manuel Alvar, March/Castalia, Madrid, 1976.

Libro de los buenos proverbios, ed. Harlan Sturm, University Press of Kentucky, Lexington, 1971.

Libro de los cien capítulos (Dichos de sabios en palabras breves e complidas), ed. Marta Haro Cortés, Vervuert, Frankfurt, 1998.

Libro de los doze sabios o Tratado de la nobleza y lealtad (ca. 1237), ed. John K. Walsh, Boletín de la Real Academia Española. Anejo XXIX, Madrid, 1975.

Libro del caballero Zifar, ed. Cristina González, Cátedra, Madrid, 1983.

Libro del consejo e los consejeros, ed. Agapito Rey, Biblioteca del Hispanista, Zaragoza, 1962.

Lírica española de tipo popular: Edad Media y Renacimiento, ed. Margit Frenk, Cátedra, Madrid, 1982.

López de Ayala, Pero, *Crónica del rey don Juan Primero*, ed. Germán Orduna, Secrit, Buenos Aires, 2009.

—, *Crónica del rey don Pedro y del rey don Enrique, su hermano, hijos del rey don Alfonso Onceno*, ed. Germán Orduna, Secrit, Buenos Aires, 1994.

—, *Rimado de palacio*, ed. Germán Orduna, Castalia, Madrid, 1987.

López de Córdoba, Leonor, *Memorie*, ed. Lia Vozzo Mendia, Pratiche, Parma, 1992.

López de Mendoza, Íñigo, Marqués de Santillana, *Obras completas: poesía y prosa*, eds. Ángel Gómez Moreno y Maxim P. A. M. Kerkhof, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2002.

—, *Poesías completas*, eds. Maxim P. A. M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno, Castalia, Madrid, 2003.

—, *Proemio y Carta*, en López Estrada, Francisco, *Las Poéticas castellanas de la Edad Media: Prologus Baenensis, Proemio y Carta del Marqués de Santillana, Arte de poesía castellana de Juan del Enzina*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 51-63.

López Estrada, Francisco, *Las Poéticas castellanas de la Edad Media: Prologus Baenensis, Proemio y Carta del Marqués de Santillana, Arte de poesía castellana de Juan del Enzina*, Taurus, Madrid, 1985.

Manrique, Jorge, *Poesía*, ed. Vicente Beltrán, Crítica, Barcelona, 1993.

Martín de Córdoba, *Jardín de nobles doncellas*, ed. Harriet Goldberg, Department of Romance Languages, Chapell Hill, 1974.

Martínez de Toledo, Alfonso, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, ed. Michael Gerli, Cátedra, Madrid, 1979.

Mena, Juan de, *Laberinto de fortuna*, ed. Maxim P. A. M. Kerkhof, Castalia, Madrid, 1995.

—, *Obra lírica*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Alhambra, Madrid, 1979.

—, *Obras completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Planeta, Barcelona, 1989.

Montoro, Antón, *Cancionero*, eds. Marcella Ciceri y Julio Rodríguez Puértolas, Universidad de Salamanca, 1990.

Moya, Cristina, *Estudio y edición de la «Valeriana» (Crónica abreviada de España de Mosén Diego de Valera)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2009.

Nebrija, Elio Antonio de, *Gramática de la lengua castellana*, ed. Antonio Quilis, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1990.

Pedro de Portugal, *Sátira de felice e infelice vida*, ed. Guillermo Serés, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008.

Pérez de Guzmán, Fernán, *Generaciones y semblanzas*, ed. Robert B. Tate, Tamesis, Londres, 1965.

—, *Mar de historias*, ed. Andrea Zinato, Unipress, Padua, 1999.

Poema de Alfonso Onceno, ed. Juan Victorio, Cátedra, Madrid, 1991.

Poema de Fernán González: Libro de Fernán González, ed. Itziar López Guil, Biblioteca Nueva, Madrid, 2001.

The Poema de José: a transcription and comparison of the extant manuscripts, ed. William Weisiger Johnson, University of Mississippi, 1974.

Poesía de cancionero, ed. Álvaro Alonso, Cátedra, Madrid, 1986.

Poesía Española. 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero, ed. Fernando Gómez Redondo, Crítica, Barcelona, 1996.

Poesía Española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros, ed. Vicenç Beltrán, Crítica, Barcelona, 2002.

Prologus Baenenssis, en López Estrada, Francisco, *Las Poéticas castellanas de la Edad Media: Prologus Baenensis, Proemio y Carta del Marqués de Santillana, Arte de poesía castellana de Juan del Enzina*, Taurus, Madrid, 1985, pp. 29-38.

Prosistas castellanos del siglo XV, ed. M. Penna, Atlas, Madrid, 1959.

Pseudo-Aristóteles, *Secreto de los secretos. Poridat de las poridades. Versiones castellanas del Pseudo-Aristóteles Secretum secretorum*, ed. Hugo O. Bizzarri, Universitat de Valencia («Colección Parnaseo», 12), 2010.

Pulgar, Fernando del, *Claros varones de Castilla*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 2007.

—, *Crónica de los Reyes Católicos*, edición y estudio por Juan de Mata Carriazo; presentación por Manuel González Jiménez; estudio preliminar por Gonzalo Pontón, Universidad de Granada, 2008.

—, *Letras. Glosa a las coplas de Mingo Revulgo*, ed. Juan Domínguez Bordona, Espasa-Calpe, Madrid, 1958.

Rodríguez de Montalvo, Garci, *Amadís de Gaula*, ed. Juan Manuel Cacho Blecua, Cátedra, Madrid, 1988, 2 vols.

—, *Sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza, Castalia, Madrid, 2003.

Rodríguez del Padrón, Juan, *Siervo libre de amor*, ed. Antonio Prieto, Castalia, Madrid, 1976.

Rojas, Fernando de, y Antiguo Auctor, *La Celestina*, ed. y est. de Francisco J. Lobera, Guillermo Serés, Paloma Díaz-Mas, Carlos Mota e Iñigo Ruiz Arzálluz, prel. F. Rico, Crítica, Barcelona, 2001.

Romancero, ed. Giuseppe Di Stefano, Taurus, Madrid, 1993.

Rubio Tovar, Joaquín (ed.), *Libros españoles de viajes medievales (Selección)*, Taurus, Madrid, 1986.

Sánchez, Clemente, *Libro de los ejemplos por a. b. c.*, ed. Andrea Baldissera, Edizioni ETS, Pisa, 2005.

San Pedro, Diego de, *Obras completas*. 1, *Tractado de amores de Arnalte y Lucenda. Sermón*, ed. Keith Whinnom, Castalia, Madrid, 1985; 2, *Cárcel de amor*, ed. Keith Whinnom, Castalia, Madrid, 1972; 3, *Poesías*, eds. Dorothy S. Severin y Keith Whinnom, Castalia, Madrid, 1979.

Sem Tob de Carrión, *Proverbios morales*, eds. Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota, Cátedra, Madrid, 1998.

Sendebar, ed. M.ª Jesús Lacarra, Cátedra, Madrid, 1989.

Tafur, Pero, *Andanças e viajes de un hidalgo español: Pero Tafur (1436-1439)*, ed. Marcos Jiménez de la Espada, El Albir, Barcelona, 1982.

Tate, Robert Brian, ed., Fernando de Pulgar, *Claros varones de Castilla*, Taurus, Madrid, 1985.

Teatro medieval, ed. Ana María Álvarez Pellitero, Espasa-Calpe, Madrid, 1990.

Teatro medieval, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Cátedra, Madrid, 2009.

Teatro medieval. I. El drama litúrgico, eds. Eva Castro Caridad, Crítica, Barcelona 1997.

Teatro medieval castellano, ed. Ronald E. Surtz, Taurus, Madrid, 1983.

Torre, Alfonso de la, *Visión deleytable*, ed. Jorge García López, Universidad de Salamanca, 1991.

Viajes medievales, ed. Joaquín Rubio Tovar, Fundación José Antonio de Castro, Madrid, 2005.

Villena, Enrique de, *Obras completas*. 1, *Los doce trabajos de Hércules. Tratado de lepra. Arte cisoria. Tratado de consolación. Exposición del salmo*

«Quoniam videbo». Tratado de fascinación o de sojamiento. Epístola a Suero de Quiñones. Arte de trovar. Exposición del soneto de Petrarca. Cartas. Tratado de astrología; 2, *Traducción y glosas de la «Eneida», libros I-III*, ed. Pedro Cátedra, Turner (Biblioteca Castro), Madrid, 1994.

Zubillaga, Carina, ed., *Antología castellana de relatos medievales (Ms. Esc. b-I-13)*, Secrit, Buenos Aires, 2008.

ESTUDIOS: AUTORES, GÉNEROS, OBRAS Y CONTEXTOS

Las abreviaturas en la enseñanza medieval y la transmisión del saber, Universidad de Barcelona, 1990.

Aguilar Piñal, Francisco, «Cándido María Trigueros y el *Poema del Cid*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 33 (1984), pp. 224-233.

—, «La primera impresión del *Proemio e Carta* del Marqués de Santillana», en *Art and Literature in Spain: 1600-1800. Studies in Honour of Nigel Glendinning*, Tamesis, Londres/Madrid, 1993, pp. 25-33.

Aizenberg, Edna, «Raquel y Vidas: Myth, Stereotype, Humor», *Hispania*, 63, 3 (1980), pp. 478-486.

Alberte González, Antonio, *Retórica medieval. Historia de las artes predicatorias*, Centro de Lingüística Aplicada Atenea, Madrid, 2003.

Alvar, Carlos, *El rey Arturo y su mundo. Diccionario de mitología artúrica*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.

—, y José Manuel Lucía Megías, eds., *La literatura en la época de Sancho IV (Alcalá de Henares, febrero de 1994)*, Universidad de Alcalá de Henares, 1996.

—, Cristina Castillo, Mariana Masera y José Manuel Pedrosa, eds., *Lyra minima oral. Los géneros breves de la literatura tradicional*, Universidad de Alcalá de Henares, 2001.

—, Fernando Gómez Redondo y George Martin, *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional «IX Centenario de la muerte del Cid» celebrado en la Universidad de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999*, Universidad de Alcalá de Henares, 2002.

—, «Raíces medievales de los libros de caballerías», *Edad de Oro*, 21 (2002), pp. 61-84.

—, y José Manuel Lucía Megías, eds., *Diccionario filológico de literatura*

medieval española. Textos y transmisión, Castalia («Nueva biblioteca de erudición y crítica»), Madrid, 2002.

—, y Jose Manuel Lucía Megías, *Repertorio de traductores del siglo XV*, Ollero y Ramos, Madrid, 2009.

—, *Traducciones y traductores*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2010.

Amadís de Gaula: quinientos años después. Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua, eds. José Manuel Lucía Megías y M.ª Carmen Marín Pina; col. Ana Carmen Bueno, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008.

Amadís y sus libros: 500 años, eds. Aurelio González y Axayácatl Campos García-Rojas, El Colegio de México, 2009.

Amorós, Andrés, y José María Díez Borque, coords., *Historia de los espectáculos en España*, Castalia, Madrid, 1999.

Ancos, Pablo, «Vocalidad y textualidad en el *Libro de Apolonio* (algunas consideraciones sobre su forma primaria de difusión y recepción)», *Troianalexandrina*, 3 (2003), pp. 41-76.

—, «The Primary Audience and Contexts of Reception of Thirteenth-Century Castilian "cuaderna vía" Poetry», en *Medieval Iberia: Crossroads of Culture*, eds. Ivy A. Corfis y Ray Harris-Northall, Boydell & Brewer, Woodbridge, 2007, pp. 120-135.

Arizaleta, Amaia, *La translation d'Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du «Libro de Alexandre»*, Klincksieck, París, 1999.

—, ed., *Poétique de la chronique. L'écriture des textes historiographiques au Moyen Âge (Péninsule Ibérique et France)*, CNRS/Université de Toulouse-Le Mirail, Toulouse, 2008.

Armistead, Samuel G., «La *Crónica de Castilla* y las *Mocedades de Rodrigo*», en *Alfonso X el Sabio y las Crónicas de España*, ed. Inés Fernández-Ordóñez, Universidad de Valladolid/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Valladolid, 2000, pp. 159-172.

—, *La tradición épica de las «Mocedades de Rodrigo»*, Universidad de Salamanca, 2000.

—, «Menéndez Pidal, the Epic, and the Generation of '98», *La corónica*, 29. 2 (2001), pp. 33-57.

Auerbach, Erich, *Figura* (1944), prólogo de José M. Cuesta Abad, trad. de Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos, Trotta, Madrid, 1998.

Avalle-Arce, Juan Bautista, *«Amadís de Gaula»: el primitivo y el de Montalvo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1990.

Ayerbe-Chaux, Reinaldo, *«El Conde Lucanor». Materia tradicional y originalidad creadora*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1975.

Bajtin, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1974), trad. Julio Forcat y César Conroy, Alianza Editorial, Madrid, 1990.

Baker, Edward, «Nuestras antigüedades: la formación del canon poético medieval en el siglo XVIII», *Hispania. Revista Española de Historia*, 61 /3,2 209 (2001), pp. 813-830.

Baños Vallejo, Fernando, *Las vidas de santos en la literatura medieval española*, Ediciones del Laberinto («Arcadia de las Letras»), Madrid, 2003.

Baranda, Consolación, *«La Celestina» y el mundo como conflicto*, Universidad de Salamanca, 2004.

Baranda, Nieves, *Historias caballerescas del siglo XVI*, Turner, Madrid, 1995, 2 vols.

Barcala Muñoz, Andrés, «Las Universidades españolas durante la Edad Media», *Anuario de Estudios Medievales*, 15 (1985), pp. 83-126.

Barkai, Ron, *Cristianos y musulmanes en la España medieval (El enemigo en el espejo)*, Rialp, Madrid, 1984.

Bautista, Francisco, «La tradición épica de las *Enfances* de Carlomagno y el *Cantar de Mainete* perdido», *Romance Philology*, 56 (2003), pp. 217-244.

—, *La «materia de Francia» en la literatura medieval española: «Flores y Blancaflor», «Berta» y «Carlomagno»*, Cilengua, San Millán de la Cogolla, 2009.

Bayley, Matthew, ed., *«Las Mocedades de Rodrigo»: estudios críticos, manuscrito y edición*, King's College London/Centre for Late Antique and Medieval Studies, Londres, 1999.

Beceiro Pita, Isabel, *Libros, lectores y bibliotecas*, Nausícaä, Murcia, 2007.

Beltrán, Rafael, José Luis Canet y Josep Lluis Sirera, eds., *Historias y ficciones. Coloquio sobre la literatura del siglo XV*, Universitat de Valencia. Departament de Filologia Espanyola, 1992.

—, y José Luis Canet, eds., *Cinco siglos de «Celestina»: aportaciones interpretativas*, Universitat de Valencia. Departament de Filologia Espanyola, 1997.

—, *Historia, reescritura y pervivencia del Romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, Publicacions de la Universitat de Valencia. Departament de Filologia Espanyola, 2000.

—, ed., *Maravillas, peregrinaciones y utopías: Literatura de viajes en el mundo románico*, Publicacions de la Universitat de Valencia. Departament de Filologia Espanyola, 2002.

Beltrán, Vicenç, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, PPU, Barcelona, 1989.

—, *El estilo de la lírica cortés. Para una metodología del análisis literario*, PPU, Barcelona, 1990.

—, Begoña Campos, Luzdivina Cuesta y Cleofé Tato, eds., *Estudios sobre poesía de cancioneros*, Toxosoutos, Noia, 1999.

—, *La corte de Babel. Lenguas poéticas y política en la España del siglo XIII*, Gredos, Madrid, 2005.

—, *La poesía tradicional medieval y renacentista. Poética antropológica de la lírica oral*, Edition Reichenberger, Kassel, 2009.

Berger, Philippe, «Las lecturas femeninas en la Valencia del Renacimiento», *Bulletin Hispanique*, 100, 2 (1998), pp. 383-400.

Bizzarri, Hugo O., «Reflexiones sobre la empresa cultural del rey don Sancho IV», *Anuario de Estudios Medievales*, 31. 1 (2001), pp. 429-449.

—, «Algunos aspectos de la difusión de los *Disticha Catonis* en Castilla durante la Edad Media (I)», *Medioevo romanzo*, 26, 1 (2002), pp. 127-148; (II), 26, 2 (2002), pp. 270-295.

—, *El refranero castellano en la Edad Media*, Ediciones del Laberinto («Arcadia de las Letras»), Madrid, 2004.

—, «La palabra del predicador: entre liturgia y dramatización», *Medievalia*, 27, 1 (2006), pp. 65-92.

Blecua, Alberto, *Signos viejos y nuevos. Estudios de historia literaria*, ed. Xavier Tubau, Crítica, Barcelona, 2006.

Brea, Mercedes, y Pilar Lorenzo, *A Cantiga de amigo*, Edicións Xerais, Vigo, 1998.

Bremond, Claude, y Sophie Fischer, eds., *Le «Romancero» Ibérique. Genèse, architecture et fonctions. Colloque organisé par l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et la Casa de Velázquez avec le concours du CNRS (Madrid, 9-11 mai 1991)*, Casa de Velázquez, Madrid, 1995.

Bueno Serrano, Ana Carmen, y Antonio Cortijo Ocaña, «El dominio del caballero: nuevas lecturas del género caballeresco áureo», *eHumanista*, 16 (2010), pp. xxvii-xciv.

Burrow, John A., *Medieval writers and their work: middle english literature and its background*, University Press, Oxford, 1990.

Burt, John R., «The Motif of the Fall of Man in the "Romancero del rey Rodrigo"», *Hispania*, 61, 3 (1978), pp. 435-442.

Cacho Blecua, Juan Manuel, *Amadís: heroísmo mítico-cortesano*, Cupsa, Madrid, 1979.

—, *El gran maestre Juan Fernández de Heredia*, Caja de Ahorros de la Inmaculada (Colección Mariano de Pano, 12), Zaragoza, 1997.

Cantera Montenegro, Enrique, «La imagen del judío en la España medieval», *Espacio. Tiempo y Forma. Serie III*, 11 (1998), pp. 11-38.

Cardaillac, Louis, ed., *Tolède, XIIe-XIIIe, musulmans, chrétiens et juifs: le savoir et la tolérance*, Autrement, París, 1991.

Cardini, Franco, *Los Reyes Magos: historia y leyenda*, trad. de M.ª Carmen Llerena, Península, Barcelona, 2001.

Carrizo Rueda, Sofía, *Poética del relato de viajes*, Edition Reichenberger, Kassel, 1997.

Casas Rigall, Juan, «Fray Martín Sarmiento. Notas sobre el *Libro de Alexandre* en las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*», *Troianalexandrina*, 2 (2002), pp. 63-96.

—, y Eva M. Díaz Martínez, eds., *«Iberia cantat». Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Universidade de Santiago de Compostela, 2002.

—, «Dos alusiones áureas al *Libro de Alexandre*: los casos de Pellicer y Nicolás Antonio», *Troianalexandrina*, 3 (2003), pp. 125-128.

—, *Humanismo, gramática y poesía. Juan de Mena y los auctores en el canon de Nebrija*, Universidade de Santiago de Compostela, 2010.

Caso González, José Miguel, «La *Primera Crónica General* y sus fuentes épicas», en *Actas de las III Jornadas de Estudios Berceanos*, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 1981, pp. 33-62.

Castro Caridad, Eva, *Introducción al teatro latino medieval. Textos y públicos*, Santiago de Compostela, 1996.

Catalán, Diego, *Siete siglos de romancero: (historia y poesía)*, Gredos, Madrid, 1969.

—, *La «Estoria de España» de Alfonso X: creación y evolución*, Seminario Menéndez Pidal/Universidad Autónoma, Madrid, 1992.

Cátedra, Pedro M., «Escolios teatrales de Enrique de Villena», en *Serta Philologica F. Lázaro Carreter natalem diem sexagesimun celebranti dicata. II Estudios de literatura y crítica textual*, Cátedra, Madrid, 1983, pp. 127-136.

—, *Amor y pedagogía en la Edad Media (Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria)*, Universidad de Salamanca, 1989.

—, *La historiografía en verso en la época de los Reyes Católicos. Juan Barba y su «Consolatoria de Castilla»*, Ediciones Universidad de Salamanca, 1989.

—, y Jesús Rodríguez Velasco, *Creación y difusión de «El Baladro del sabio Merlín (Burgos, 1498)»*, Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Estudios Medievales y Renacentistas/Sociedad de Historia del Libro, Salamanca, 2000.

—, «Derecho y Literatura a fines de la Edad Media», *Salamanca. Revista de estudios*, 47 (2001), pp. 419-435.

—, *Liturgia, poesía y teatro en la Edad Media*, Gredos, Madrid, 2005.

—, «La literatura funcionarial en tiempos de los Reyes Católicos», en *«Siempre soy quien ser solía». Estudios de literatura española medieval en homenaje a Carmen Parrilla*, eds. Antonio Chas Aguión y Cleofé Tato García, Universidade da Coruña, 2009, pp. 57-82.

Cavallo, Guglielmo, Claudio Leonardi y Enrico Menestò, eds., *Lo spazio letterario del medioevo. I/1, Il medioevo volgare: La produzione del testo*, Salerno Editrice, Roma, 1992.

—, y Roger Chartier, dirs., *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Grupo Santillana, Madrid, 2001.

Cebrián, José, *Nicolás Antonio y la ilustración española*, Reichenberger, Kassel, 1997.

Celemín Santos, Víctor, *El derecho en la literatura medieval*, Bosch, Barcelona, 1996.

Cerina, Giovanna, Cristina Lavinio y Luisa Mulas, eds., *Oralità e scrittura nel sistema letterarii*, Bulzoni, Roma, 1982.

Chaytor, H. J., *From Script to Print. An Introduction to Medieval Literature*, Cambridge University Press, 1945.

Chenu, Marie Dominique, «Actor, actor, autor», *Archivium Latinitatis Medii Aevi (Bulletin Du Cange)*, 3 (1927), pp. 81-86.

Cirlot, Victoria, «Mecenazgo y literatura medieval», *Medievalia*, 3 (1982), pp. 107-125.

Codoñer Merino, Carmen, «Las humanidades en latín», en *Historia de la Universidad de Salamanca. Volumen III, 2: Saberes y confluencias*, Universidad de Salamanca, 2006, pp. 723-756.

Corfis, Ivy, y Joseph T. Snow, eds., *Fernando de Rojas and «Celestina». Approaching the Fifth Centenary*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1993.

Corriente Córdoba, Federico, y Ángel Sáenz-Badillos, eds., *Poesía estrófica: Actas del Primer Congreso Internacional sobre Poesía Estrófica Arabe y Hebrea y sus Paralelos Romances (Madrid, diciembre de 1989)*, Universidad Complutense, Madrid, 1991.

—, *Poesía dialectal árabe y romance en Alandalus. Cejeles y xarajat de muwassahat*, Gredos, Madrid, 1998.

—, «A vueltas con las frases árabes y algunas hebreas incrustadas en las literaturas medievales hispánicas», *Revista de Filología Española*, 86 /1 (2006), pp. 105-126.

Cortijo Ocaña, Antonio, dir., *Critical Cluster on the Sentimental Romance*. Número monográfico. *La Corónica*, 29.1 (2000).

—, *Evolución genérica de la ficción sentimental de los siglos XV y XVI: género literario y contexto social*, Tamesis, Londres, 2001.

Curtius, Ernst Robert, *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), trad. Margit Frenk y Antonio Alatorre, Fondo de Cultura Económica, México/Madrid/Buenos Aires, 1976.

Dagenais, John, *The Ethics of reading in manuscript culture: glossing the «Libro de buen amor»*, Princeton University Press, 1994.

De Andrés Díaz, Rosana, «Las fiestas de caballería en la Castilla de los Trastámara», *En la España Medieval*, 5 (1986), pp. 81-107.

De libros y lectores en la España medieval, *Ínsula*, 675 (2003).

Deyermond, Alan D., «Motivos folklóricos y técnica estructural en el *Libro de Apolonio*», *Filología*, 13 (1968-1969), pp. 123-149.

—, «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», *Hispanic Review*, 43, 3 (1975), pp. 231-259.

—, «Sánchez's Colección and Percy's Reliques: The Editing of Medieval Poetry in the Dawn of Romanticism», en *Spain and its Literature. Essays in Memory of E. Allison Peers*, Liverpool University Press, 1977, pp. 171-209.

—, *El «Cantar de mio Cid» y la épica medieval española*, Sirmio, Barcelona, 1987.

—, «El *Auto de los Reyes Magos* y el renacimiento español del siglo XII», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. Sebastian Neumeister, vol. 1, Vervuert, Frankfurt, 1989, pp. 187-194.
—, «La literatura perdida en la Edad Media castellana: Problemas y métodos de la investigación», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. José M. Lucía Megías, Paloma Gracia Alonso y Carmen Martín Daza, Universidad de Alcalá de Henares, vol. 1, 1992, pp. 11-31.
—, *Tradiciones y puntos de vista en la ficción sentimental*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
—, *La literatura perdida de la Edad Media castellana: catálogo y estudio. Épica y romances*, Universidad de Salamanca, 1995.
—, «La Literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento», *Acta Poética*, 26 (2005), pp. 29-50.
—, y Carmen Parrilla, eds., *Juan Rodríguez del Padrón: Studies in Honour of Olga Tudorica Impey*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London (Col. Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 47), Londres, 2005.
—, *Poesía de cancionero del siglo XV*, eds. Rafael Beltrán, José Luis Canet y Marta Haro, Universitat de Valencia, 2007.
—, *Estudios de Alan Deyermond sobre la «Celestina». In memoriam*, *Medievalia*, 40 (2008), eds. Axayácatl Campos García Rojas y Daniel Gutiérrez Trápaga.
Díaz-Mas, Paloma, dir., *Los sefardíes, cultura y literatura*, Universidad del País Vasco, San Sebastián, 1987.
—, «Un género casi perdido de la poesía castellana medieval: la clerecía rabínica», *Boletín Real Academia Española*, 73 (1993), pp. 329-346.
—, «Escritura y oralidad en la literatura sefardí», *Signo*, 11 (2003), pp. 37-57.
Díez Garretas, M.ª Jesús, «Fiestas y momos cortesanos en la España de los Reyes Católicos», *Zurita*, 74 (1999), pp. 163-174.
Diz, Marta Ana, *Patronio y Lucanor: la lectura inteligente «en el tiempo que es turbio»*, Scripta Humanistica, Potomac, 1984.
—, *Historias de certidumbre: los «Milagros» de Berceo*, Juan de la Cuesta, Newark (Delaware), 1995.
Dolbeau, François, «Critique d'attribution, critique d'authenticité. Réflexions préliminaires», *Filologia Mediolatina*, 6-7 (1999-2000), pp. 33-61.

Domínguez Caparrós, José, *Orígenes del discurso crítico: teorías antiguas y medievales sobre la interpretación*, Gredos, Madrid, 1993.

Dumanoir, Virginie, *Le «Romancero» courtois: jeux et enjeux poétiques des vieux romances castillans (1421-1547)*, Presses Universitaires de Rennes, 2003.

Dutton, Brian, «French influences in the Spanish *Mester de Clerecía*», en *Medieval Studies in honor of Robert White Linker*, Castalia, Valencia, 1973, pp. 73-93.

Edad de Oro, 7 (1988). [La literatura oral.]

Edad de Oro, 21 (2002). [Libros de caballerías castellanos: textos y contextos.]

Eisenberg, Daniel, y M.ª Carmen Marín Pina, *Bibliografía de los libros de caballerías castellanos*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2000.

La enseñanza en la Edad Media. X Semana de Estudios Medievales, Nájera 1999, coord. José Ignacio de la Iglesia Duarte, Instituto de Estudios Riojanos, Logroño, 2000.

Escalona Monge, Julio, «Epica, crónicas y genealogías. En torno a la historicidad de la "Leyenda de los infantes de Lara"», *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 23 (2000), pp. 113-176.

Faral, Edmond, *Les jongleurs en France au Moyen Âge*, París, 1910 (Burt Franklin, Nueva York, 1970).

Faulhaber, Charles, *Latin rhetorical theory in thirteenth and fourteenth century Castile*, University of California Press, Berkeley, 1972.

—, «Las retóricas hispanolatinas medievales, siglos XIII-XV», *Repertorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España*, 7 (1979), pp. 11-64.

—, *Libros y bibliotecas en la España medieval. Una bibliografía de fuentes impresas*, Grant & Cutler, Londres, 1987.

—, «Celestina de Palacio: Rojas's Holograph Manuscript?», *Celestinesca*, 15, 1 (1991), pp. 3-52.

—, «*Semitica iberica*: Translations from Hebrew and Arabic into the Medieval Romance Vernaculars of the Iberian Peninsula», *Bulletin of Spanish Studies*, 81, 7-8 (2004), pp. 873-896.

Fernández Ordóñez, Inés, *Las «Estorias» de Alfonso el Sabio*, Istmo, Madrid, 1992.

La ficción sentimental: Hablar de amor, *Ínsula*, 651, marzo de 2001.

Fidalgo, Elvira, *As Cantigas de Santa María*, Edicións Xerais, Vigo, 2002.

Fiestas, juegos y espectáculos en la España medieval. Actas del VII Curso de

Cultura Medieval, celebrado en Aguilar de Campoo (Palencia) del 18 al 21 de septiembre de 1995, Fundación Santa María la Real /Ediciones Polifemo, Aguilar de Campoo /Madrid, 1999.

Fogelquist, James D., *El «Amadís» y el genero de la historia fingida*, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1982.

Foucault, Michel, «Qu'est-ce qu'un auteur?», *Bulletin de la societé française de Philosophie*, 63 (1969), pp. 73-104.

Fradejas Lebrero, José, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media. Fray Hernando de Talavera y el teatro: el obispillo», *Epos. Revista de Filología*, 12 (1996), pp. 457-472.

—, *Los evangelios apócrifos en la literatura española*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2005.

Fradejas Rueda, José Manuel, *Literatura cetrera de la Edad Media y el Renacimiento español*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Londres, 1998.

Frago Gracia, Juan Antonio, *Textos y normas: comentarios lingüísticos*, Gredos, Madrid, 2002.

Franchini, Enzo, *Los debates literarios en la Edad Media*, Ediciones del Laberinto («Arcadia de las Letras»), Madrid, 2001.

Frenk, Margit, *Estudios sobre lírica antigua*, Castalia, Madrid, 1978.

—, *Entre folklore y literatura: lírica hispánica antigua*, Colegio de México/ Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, México, 1984.

—, *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*, El Colegio de México, 1985.

—, *Entre la voz y el silencio*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 1997.

—, *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Funes, Leonardo, *El modelo historiográfico alfonsí: una caracterización*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Londres, 1997.

—, «Paradojas de la voluntad de autoría en la obra de Don Juan Manuel», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Madrid, 6-11 de julio 1998)*, eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar, Castalia, Madrid, vol. 1, 2000, pp. 126-133.

—, *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*, Miño y Dávila, Buenos Aires, 2009.

García, Michel, *Obra y personalidad del Canciller Ayala*, Alhambra, Madrid, 1982.

García de Enterría, M.ª Cruz, *Literaturas marginadas*, Playor, Madrid, 1983.

García Herrero, María del Carmen, *Del nacer y del vivir. Fragmentos para una historia de la vida en la Baja Edad Media*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2005.

García Sanjuan, Alejandro, «Las causas de la conquista islámica de la península Ibérica según las crónicas medievales», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, 53 (2004), pp. 101-127.

García-Valdecasas Jiménez, Amelia, y Rafael Beltrán Llavador, «La maurofilia como ideal caballeresco en la literatura cronística del XIV y XV», *Epos. Revista de Filología*, 5 (1989), pp. 115-140.

García y García, Antonio, *En el entorno del derecho común*, Universidad Rey Juan Carlos/Dykinson, Madrid, 1999.

Garvin, Mario, *«Scripta manent». Hacia una edición crítica del romancero impreso (siglo XVI)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2007.

Gerly, E. Michael, «Inventing the Spanish Middle Ages: Ramón Menéndez Pidal, Spanish cultural History, and Ideology in Philology», *La corónica*, 30.1 (2001), pp. 111-126.

Gies, David T., ed., *The Cambridge History of Spanish Literature*, Cambridge University Press, 2004.

Gilman, Stephen, *La España de Fernando de Rojas: panorama intelectual y social de «La Celestina»*, trad. Pedro Rodríguez Santidrián, Taurus, Madrid, 1972.

—, *«La Celestina»: arte y estructura*, trad. Margit Frenk, Taurus, Madrid, 1974.

Girón Negrón, Luis M., *Alfonso de la Torre's «Vision Deleytable». Philosophical Rationalism and the Religious Imagination in 15th Century Spain*, Brill/Leiden; Boston/Colonia, 2001.

Gómez Moreno, Ángel, *El teatro medieval castellano en su marco románico*, Taurus, Madrid, 1991.

—, *España y la Italia de los humanistas: primeros ecos*, Gredos, Madrid, 1994.

—, «Proyección de la cultura oral sobre la vida. La transmisión oral del saber: juglares, épica y teatro», en *Historia de España Menéndez Pidal. La*

época del gótico en la cultura española (c. 1220–c. 1480), coord. José Ángel García de Cortázar, Espasa-Calpe, Madrid, 1994, pp. 829-860.

—, «Historia y canon de la literatura española medieval: 20 años de evolución y cambios», en Leonardo Romero Tobar, dir., *Historia literaria / historia de la literatura*, Prensas universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 161-175.

—, *Claves hagiográficas de la literatura española (del «Cantar de mio Cid» a Cervantes)*, Iberoamericana («Medievalia Hispánica», 11)/Vervuert, Madrid/Frankfurt, 2008.

Gómez Redondo, Fernando, *Historia de la prosa medieval castellana, 1. La creación del discurso prosístico: el entramado cortesano; 2. El desarrollo de los géneros. La ficción caballeresca y el orden religioso*, 3. *Los orígenes del humanismo, el marco cultural de Enrique III y Juan II*; 4. *El reinado de Enrique IV: el final de la Edad Media*, Cátedra, Madrid, 1: 1998; 2: 1999; 3: 2002 y 4: 2007.

—, «Origen y formación de la lectura moderna en la Edad Media (siglos XIII-XIV)», en *Teoría de la Lectura*, ed. Pedro Aullón de Haro y M.ª Dolores Abascal, Universidad de Málaga, 2006, pp. 53-100.

—, «La "clerezía" cortesana de Alfonso X: la "letradura" como sistema de saber», *Alcanate: Revista de estudios Alfonsíes*, 6 (2008), pp. 53-79.

González, Aurelio, *Bibliografía descriptiva básica de la cultura medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

González, Cristina, *La tercera crónica de Alfonso X: «La Gran Conquista de Ultramar»*, Tamesis, Londres, 1992.

González-Blanco García, Elena, «Las raíces del «mester de clerecía»», *Revista de Filología Española*, 88 (2008), pp. 195-207.

—, «El exordio de los poemas romances en cuaderna vía. Nuevas claves para contextualizar la segunda estrofa del *Alexandre*», *Revista de Poética Medieval*, 22 (2009), pp. 23-84.

—, *La cuaderna vía española en su marco panrománico*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2010.

Guijarro Ceballos, Javier, ed., *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Universidad de Salamanca, 1999.

Gracia, Paloma, *Las señales del destino heroico*, Montesinos, Barcelona, 1991.

—, «El ciclo de la *Post-Vulgata* artúrica y sus versiones hispánicas», *Voz y letra*, 7, 1 (1996), pp. 5-16.

Gutiérrez Baños, Fernando, *Las empresas artísticas de Sancho IV el Bravo*, Junta de Castilla y León/Consejería de Educación y Cultura, Salamanca, 1997.

Gutiérrez García, Santiago, y Pilar Lorenzo Gradín, *A literatura artúrica en Galicia e Portugal na Idade Media*, Universidade de Santiago de Compostela, 2001.

Gutiérrez Sebastián, Raquel, y Borja Rodríguez Gutiérrez, dirs., «*Orígenes de la novela*». *Estudios*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, Santander, 2007.

Gwara, Joseph, y Michael Gerli, eds., *Studies on the Spanish Sentimental Romance (1440-1550: Redefining a Genre)*, Tamesis, Londres, 1997.

—, ed., *Juan de Flores: Four Studies*, Department of Hispanic Studies-Queen Mary, University of London (Papers of Medieval Hispanic Research Seminar, 49), 2005.

Haro, Marta, *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*, Facultad de Filología, Universitat de Valencia («Cuadernos de Filología», anejo XIV), 1995.

—, *La imagen del poder real a través de los compendios de castigos del siglo XIII*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Londres, 1996.

—, *Literatura de castigos en la Edad Media*, Ediciones del Laberinto («Arcadia de las Letras»), Madrid, 2003.

Hathaway, Neil, «*Compilatio*: From Plagiarism to Compiling», *Viator*, 20 (1989), pp. 19-44.

Haywood, Louise M., y Louise O. Vasvári, eds., *A Companion to the «Libro de buen amor»*, Tamesis, Rochester, 2004.

Hernández, Francisco J., «Los que parecían árabes», *Revista de Occidente*, 224 (2000), pp. 51-66.

Hernández Alonso, César, ed., *El Cid, poema e historia. Actas del Congreso Internacional (12-16 de julio, 1999)*, Ayuntamiento de Burgos, 2000.

Hernández Juberías, Julia, *La península imaginada. Mitos y leyendas sobre al-Andalus*, CSIC, Madrid, 1996.

Heusch, Carlos, con la colaboración de Jesús Rodríguez Velasco, *La caballería castellana en la Baja Edad Media. Textos y contextos*, Université de Montpellier III, 2000.

—, ed., «*El Libro de buen amor*» *de Juan Ruiz, Archiprêtre de Hita*, Ellipses, París, 2005.

—, *L'invention de Rojas: «La Célestine»*, PUF, París, 2008.
—, «De la biografía al debate: espejismos caballerescos en el *Victorial* de Gutierre Díaz de Games», *eHumanista*, 16 (2010), pp. 308-327.
—, «La caballería de ayer y la de hoy. El sueño latino de algunos caballeros letrados del siglo XV», en *Modelos latinos en la Castilla medieval*, eds. Mónica Castillo Lluch y Marta López Izquierdo, Iberoamericana/Vervuet, Madrid/Frankfurt, 2010, pp. 289-306.
Historia de la educación en España y América. Vol. 1, La educación en la Hispania Antigua y Medieval, Fundación Santa María/Ediciones SM, Madrid, 1992.
Historia del teatro en España. Tomo I. Edad Media. Siglo XVI. Siglo XVII, dir. José María Díez Borque, Taurus, Madrid, 1983.
Historia del teatro español. I, De la Edad Media a los Siglos de Oro, dir. Javier Huerta Calvo, coords. Abraham Madroñal Durán y Héctor Urzáiz Tortajada, Gredos, Madrid, 2003.
Hook, David, «Esbozo de un catálogo cumulativo de los nombres artúricos peninsulares anteriores a 1300», *Atalaya*, 7 (1996), pp. 135-152.
Huerta Calvo, Javier, ed., *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1989.
Huizinga, Johan, *El otoño de la Edad Media: estudio sobre las formas de vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos (1919)*, trad. José Gaos, Alianza, Madrid, 1984.
Illades Aguiar, Gustavo, *«La Celestina» en el taller salmantino*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.
—, «Observaciones sobre la *actio* del lector. De *La Celestina* a la sátira anónima novohispana», *Escritos. Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, 26 (2002), pp. 13-35.
Impey, Olga Tudorica, «Un dechado de la prosa literaria alfonsí: el relato cronístico de los amores de Dido», *Romance Philology*, 34.1 (1980-1981), pp. 1-27.
—, «En el crisol de la prosa literaria de Alfonso X: unas huellas de preocupación estilística en las versiones del relato de Dido», *Bulletin Hispanique*, 84 (1982), pp. 5-23.
Infantes, Víctor, «La prosa de ficción renacentista: entre los géneros literarios y el *género editorial*», *Journal of Hispanic Philology*, 13 (1989), pp. 115-124.
—, «"Los libros traydos y viejos y algunos rotos" que tuvo el bachiller

Fernando de Rojas, nombrado autor de la obra llamada *Celestina*», *Bulletin Hispanique*, 100. 1 (1998), pp. 7-52.

—, *De las primeras letras. Cartillas españolas para enseñar a leer de los siglos XV y XVI. Preliminar y edición facsímil de 34 obras*, Universidad de Salamanca, 1998.

Jacobs, Helmut C., *Divisiones philosophiae: clasificaciones españolas de las artes y las ciencias en la Edad Media y el Siglo de Oro*, Iberoamericana, Madrid, 2002.

Jauss, Hans Robert, *Alteritat und Modernität der mittelalterlichen Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956-1976*, Wilhelm Fink, Munich, 1977.

Jiménez Calvente, Teresa, «Los comentarios a las *Trescientas* de Juan de Mena», *Revista de Filología Española*, 82 (2002), pp. 21-44.

Jorba, Manuel, *La obra crítica i erudita de Manuel Milà i Fontanals*, Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1989.

—, *Manuel Milà i Fontanals, crític literari*, Curial Edicions Catalanes/Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona, 1991.

Joset, Jacques, *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»*, Cátedra, Madrid, 1988.

—, ed., *Autour du «Libro de buen amor»*, Indigo/Université de Picardie Jules Verne, París/Amiens, 2005.

Juan Fernández de Heredia y su época. IV Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón, eds. Aurora Egido y José Mª. Enguita, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 1996.

Don Juan Manuel VII Centenario, Universidad de Murcia/Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1982.

Judíos en la literatura española, coords., Iacob M. Hassán y Ricardo Izquierdo Benito, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.

Kristeller, Paul Oskar, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982.

Lacarra, María Eugenia, *El «Poema de Mio Cid», realidad histórica e ideológica*, Porrúa Turanzas, Madrid, 1980.

—, *Cómo leer «La Celestina»*, Júcar, Madrid, 1990.

Lacarra, María Jesús, *Don Juan Manuel*, Síntesis, Madrid, 2006.

—, y Francisco López Estrada, *Orígenes de la prosa*, en *Historia de la literatura española 4*, Júcar, Madrid/Gijón, 1993.

Ladero Quesada, Miguel Ángel, *Las fiestas en la cultura medieval*, Areté, Barcelona, 2004.

—, *Países y hombres de la Edad Media*, Universidad de Granada, 2007.

Lawrance, Jeremy N. H., *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios*, Universidad Autónoma de Barcelona, 1979.

—, «On Fifteenth-Century Spanish Vernacular Humanism», en *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Robert Brian Tate*, The Dolphin Book Co., Oxford, 1986, pp. 63-79.

—, «Nuevos lectores y nuevos géneros: apuntes y observaciones sobre la epistolografía en el primer Renacimiento español», en *Literatura en la época del Emperador*, ed. Víctor García de la Concha, Universidad de Salamanca, 1988, pp. 81-99.

—, «The *Tragicomedia de Calisto y Melibea* and its "moralitie"», *Celestinesca*, 17, 2 (1993), pp. 85-110.

Lida de Malkiel, María Rosa, *La originalidad artística de «La Celestina»*, 2.ª ed., EUDEBA, Buenos Aires, 1970.

Lomax, Derek, «The Lateran Reforms and Spanish Literature», *Iberoromania*, 1 (1969), pp. 269-313.

López Estrada, Francisco, *Panorama crítico sobre el «Poema del Cid»*, Castalia, Madrid, 1982.

—, *Libros de viajeros hispánicos medievales*, Ediciones del Laberinto («Arcadia de las Letras»), Madrid, 2003.

López Grigera, María Luisa, «Un nuevo códice de los *Proverbios morales* de Sem Tob», *Boletín de la Real Academia Española*, 56 (1976), pp. 221-281.

Lord, Albert B., *The Singer of Tales* (1960), Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1981.

Luces y sombras de la judería europea (siglos XI-XVII). Primeros encuentros judaicos de Tudela, Gobierno de Navarra, Pamplona, 1996.

Luna Mariscal, Karla Xiomara, *«El baladro del sabio Merlín». La percepción espacial en una novela de caballerías hispánica*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Luongo, Salvatore, *«En manera de un grand señor que fablava con un su consegero»: il «Conde Lucanor» di Juan Manuel*, Liguori Editore, Nápoles, 2006.

MacKay, Angus, «The Hispano-Converso Predicament», *Transactions of the Royal Historical Society*, 35 (1985), pp. 159-179.

Maïer, Ida, «Un inédit de Politien: la classification des *arts*», *Bibliotheque d'Humanisme et Renaissance*, 22, 1 (1960), pp. 338-355.

Mainer, José-Carlos, «De historiografía literaria española: el fundamento liberal», *Estudios de Historia de España. Homenaje a Tuñón de Lara*, II, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander, 1981, pp. 439-472.

Mandosio, Jean-Marc, «Un enseignement novateur. Les cours d'Ange Politien à l'université de Florence (1480-1494)», *Histoire de l'éducation*, 120 (2008), pp. 33-54.

Maravall, José Antonio, *El mundo social de «La Celestina»*, 2.ª ed. revisada y aumentada, Gredos, Madrid, 1968.

—, *Estudios de historia del pensamiento español. Serie Primera. Edad Media*, 2.ª ed. ampliada, Cultura Hispánica, Madrid, 1973.

Marimón Llorca, Carmen, «"La memoria de omne deleznadera es": oralidad, textualidad y medios de transmisión en la Edad Media», *Dicenda. Cuadernos de Filología*, 24 (2006), pp. 139-159.

Marín Pina, M.ª Carmen, *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*, Institución «Fernando el Católico», Zaragoza, 2011.

El Marqués de Santillana 1398-1458. Los albores de la España Moderna. El Humanista (1. Luis Suárez Fernández, ed., *El hombre: la figura de don Íñigo López de Mendoza*; 2. Miguel Ángel Ladero Quesada, ed., *El hombre de estado*; 3. Joaquín Yarza Luaces, ed., *El humanista*; 4. Julio Valdeón Baruque, ed., *La época*), Nerea, Hondarribia, 2001.

Márquez Villanueva, Francisco, *El concepto cultural alfonsí*, Mapfre, Madrid, 1994.

Martin, Georges, ed., *La historia alfonsí: el modelo y sus destinos (siglos XIII-XV). Seminario organizado por la Casa de Velázquez (30 de enero de 1995)*, Publications de la Casa de Velázquez, Madrid, 2000.

—, dir., *La chevalerie en Castille a la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, Ellipses, París, 2001.

Martín, José Luis, «La pérdida y reconquista de España a la luz de las crónicas y del romancero», en *Seminario. Repoblación y reconquista: actas del III curso de Cultura Medieval Aguilar de Campoo, septiembre de 1991*, coords. José Luis Hernando Garrido y Miguel Ángel García Guinea, Centro de Estudios del Románico/Fundación Santa María la Real, Aguilar de Campoo, 1993, pp. 9-16.

—, y Luis Serrano-Piedecasas, «Tratados de Caballería. Desafíos, justas y torneos», *Espacio, Tiempo y Forma, III, H.ª Medieval*, 4 (1991), pp. 161-242.

Martín, Óscar, dir., *Critical Cluster: Story Weavers and Textual Critics Interpret the «Poema de mio Cid»*. Número monográfico. *La Corónica*, 33.2 (2005).

Martín Baños, Pedro, *El arte epistolar en el Renacimiento europeo, 1400-1600*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2005.

Martínez, Salvador, «El Viejo, el Amor y la Hermosa», *Anuario de Letras*, 27 (1989), pp. 127-190.

—, *La convivencia en la España del XIII: perspectivas alfonsíes*, Polifemo, Madrid, 2006.

Massip Bonet, Francesc, *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*, Montesinos, Barcelona, 1992.

—, *La ilusión de Ícaro: Un desafío a los dioses. Máquinas de vuelo en el espectáculo de tradición medieval y sus pervivencias en España*, Comunidad de Madrid, 1997.

—, *La monarquía en escena. Teatro, fiesta y espectáculo del poder en los reinos ibéricos: de Jaume El Conquistador al Príncipe Carlos*, Comunidad de Madrid, 2003.

Menéndez Pidal, Ramón, *Estudios sobre el «Romancero»*, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

—, *Poesía juglaresca y juglares* (1942-1957), Espasa-Calpe, Madrid, 1990.

Menocal, María Rosa, Raymond P. Scheindlin y Michael Sell, eds., *The Literature of al-Andalus*, Cambridge University Press, 2000.

Mérida Jiménez, Rafael M., *«Fuera de la orden de natura»: magias, milagros y maravillas en el «Amadís de Gaula»*, Reichenberger, Kassel, 2001.

—, «La "materia de Bretaña" en las culturas hispánicas de la Edad Media y del Renacimiento: textos, ediciones y estudios», *Revista de Literatura Medieval*, 22 (2010), pp. 289-350.

Michael, Ian, *The Treatment of Classical Material in the «Libro de Alexandre»*, Manchester University Press, 1970.

—, «Orígenes de la epopeya en España: Reflexiones sobre las últimas teorías», en *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, eds. José Manuel Lucía, Paloma Gracia y Carmen Martín Daza, Universidad de Alcalá de Henares, 1992, vol. 1, pp. 71-88.

—, «Constructing and Reconstructing the Canon: The Problem of Medieval Iberian Literature», en *Historicist Essays on Hispano-Medieval Narrative in Memory of Roger M. Walker*, eds. Barry Taylor y George West, Maney Publishing for the Modern Humanities Research Association, Londres, 2005, pp. 252-271.

Minervini, Laura, «Percorsi ebraici nello spazio letterario del medioevo: tipologie di testi e modelli di scrittura», *Medioevo romanzo*, 25 (2001), pp. 3-24.

—, «Materia d'Oriente», in *Lo spazio letterario del Medioevo. 2. Il Medioevo volgare*, dirs. P. Boitani, M. Mancini y A. Varvaro, vol. 3, *La ricezione del testo*, Salerno Editrice, Roma, 2003, pp. 463-502.

—, «La poesia ispano-araba e la tradizione lirica romanza. Una questione aperta», en *Lo spazio letterario del Medioevo. 3. Le culture circostanti*, dirs. M. Capaldo, F. Cardini, G. Cavallo y B. M. Scarcia Amoretti, vol. 2, *La cultura arabo-islamica*, Salerno Editrice, Roma, 2003, pp. 705-723.

Minnis, Alastair J., «Late-Medieval Discussions of *Compilatio* and the Rôle of the Compilator», *Beitrage zur Geschichte der Deutsche Sprache und Literatur Tübingen*, 101 (1979), pp. 385-421.

—, *Medieval Theory of Authorship: scholastic literary attitudes in the later Middle Ages*, Wildwood House, Aldeshot, 1998.

Montaner Frutos, Alberto, «El concepto de oralidad y su aplicación a la literatura española de los siglos XVI y XVII (en torno al vol. 7 de *Edad de Oro*)», *Criticón*, 45 (1989), pp. 183-198.

—, «El auge de la literatura aljamiada en Aragón», en *II Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Siglos de Oro)*, coords. Aurora Egido, Tomás Buesa y José María Enguita, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1991, pp. 31-62.

—, «Introducción a la épica de frontera (tradiciones románica, bizantino-eslava e islámica)», en *Ressons epics en les literatures i el folklore hispanic = El eco de la épica en las literaturas y el folclore hispánico*, eds. P. Bádenas y E. Ayensa, ACRINET/Reial Academia de Bones Lletres, Atenas/Barcelona, 2004, pp. 9-39.

—, «El epitafio épico del Cid», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval. La Coruña, del 18 al 22 de septiembre de 2001*, eds. Mercedes Pampín Barral y Carmen Parrilla García, Toxosoutos, A Coruña, vol. 3, 2005, pp. 193-203.

—, «La mora Zaida, entre historia y leyenda (con una reflexión sobre la técnica historiográfica alfonsí)», en *Historicist essays on Hispano-medieval Narrative in Memory of Roger M. Walker*, eds. Barry Taylor y Geoffrey West, Modern Humanities Research Association, Londres, 2005, pp. 272-352.

Montoya, Jesús, «El concepto de autor en Alfonso X», en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, coords. Nicolás Marín, Antonio Gallego Morell y Andrés Soria Olmedo, Universidad de Granada, 1979, vol. 2, pp. 455-462.

Moreno, Manuel, y Dorothy Severin, eds., *Los cancioneros españoles: materiales y métodos*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, Londres, 2005.

Murphy, James J., *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento (1974)*, trad. G. H. Vaquera, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.

Navarro Durán, Rosa, «La creación literaria medieval vista desde los siglos áureos», en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, eds. Santiago Fortuño Llorens y Tomas Martínez Romero, Universitat Jaume I, Castellón de la Plana, 1999, vol. 1, pp. 101-113.

Niederehe, Hans-J., «Lenguas peninsulares en tiempos de Alfonso X», *Boletín de la Sociedad Española de Historiografía Lingüística*, 6 (2008), pp. 13-28.

Nieto Soria, José Manuel, «La *realeza caballeresca* en la Castilla de mediados del siglo XV: representación literaria y formalización jurídico-política», en *La chevalerie en Castille à la fin du Moyen Âge. Aspects sociaux, idéologiques et imaginaires*, dir. George Martin, Ellipses, París, 2001, pp. 61-79.

Nigris, Carla, «La classificazione delle scienze nella *Eneida romançada* di Enrique de Villena», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Napoli*, 21 (1978-1979), pp. 169-198.

—, «La classificazione delle arti magiche di Enrique de Villena», *Quaderni Ibero-americani*, 7 (1981), pp. 289-298.

Oliva, César, ed., y Biel Sansano, coords., *La teatralidad medieval y su supervivencia. Actas del Seminario celebrado con motivo del III Festival d'Elx de Teatre i Música Medieval*, Ajuntament d' Elx/Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert», Elche/Alicante, 1998.

Olivar. Número monográfico: *1207-2007: ocho siglos de tradición épica. Estudios en torno al «Poema de Mio Cid»*, 8.10 (2007).

Ong, Walter, *Oralidad y escritura: tecnología de la palabra (1982)*, trad. Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Oostendorp, H. Th., «La evolución semántica de las palabras españolas *auctor* y *actor* a la luz de la estética medieval», *Bulletin Hispanique*, 68 (1966), pp. 338-352.

Orduna, Germán, *El arte narrativo y poético del canciller Ayala*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1998.

Paolini, Devid, ed., *«De ninguna cosa es alegre posesión sin compañía». Estudios celestinescos y medievales en honor del profesor Joseph Thomas Snow*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Nueva York, 2010, 2 vols.

Pardo, Madeleine, *L'historien et ses personnages: études sur l'historiographie espagnole médiévale*, ENS Editions, Lion, 2006.

Pedraza, Felipe B., Rafael González Cañal y Gema Gómez Rubio, eds., *«La Celestina» V Centenario (1499-1999). Actas del Congreso Internacional: Salamanca - Talavera de la Reina - Toledo - La Puebla de Montalbán. 27 de septiembre - 1 de octubre de 1999*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2001.

Pedrosa, José Manuel, «El Cid donador (o el Cid desde el comparatismo literario y antropológico)», en *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas. Actas del Congreso Internacional «IX Centenario de la muerte del Cid» celebrado en la Univ. de Alcalá de Henares los días 19 y 20 de noviembre de 1999*, eds. Carlos Alvar, Fernando Gómez Redondo y George Martin, Universidad de Alcalá de Henares, 2002, pp. 295-323.

Pérez López, José Luis, «El *Libro de Buen Amor* y la Iglesia Toledana», en *Asociación Hispánica de Literatura Medieval. Actas VIII Congreso*, eds. Margarita Freixas y Silvia Iriso, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria/Año Jubilar Lebaniego/Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, vol. 2, 2000, pp. 1.443-1.467.

—, *Temas del «Libro de buen amor» (El entorno catedralicio toledano)*, D. B. Ediciones, Toledo, 2007.

Pérez Priego, Miguel Ángel, «Espectáculos y textos teatrales en Castilla a fines de la Edad Media», *Epos. Revista de Filología*, 5 (1989), pp. 141-164.

—, «Formación del canon literario medieval castellano», *Ínsula*, 600, diciembre de 1996, pp. 7-9.
—, *Estudios sobre la poesía del siglo xv*, UNED, Madrid, 2004.
Petrucci, Armando, «Lire au Moyen Âge», *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge-Temps Modernes*, 96 (1984), pp. 603-616.
Piñero Ramírez, Pedro M., ed., *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a don Emilio García Gómez*, Universidad/Fundación Antonio Machado, Sevilla, 1998.
—, ed., *La eterna agonía del Romancero. Homenaje a Paul Bénichou*, Fundación Machado, Sevilla, 2001.
Pontón, Gonzalo, *Correspondencias. Los orígenes del arte epistolar en España*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002.
—, *Escrituras históricas. Relaciones, memoriales y crónicas de la guerra de Granada*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, 2002.
Porter, James E., «The concept of author in rhetoric composition and literary theory», *Rhetoric Society Quarterly*, 23, 1 (1993), pp. 71-75.
Pozuelo Yvancos, José María, y Rosa M.ª Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid, 2000.
Quain, E. A., «The Medieval *accessus ad auctores*», *Traditio*, 3 (1945), pp. 215-264.
Quirante, Luis, ed., *Teatro y espectáculo en la Edad Media. Actas Festival d'Elx 1990*, Instituto de Cultura «Juan Gil Albert»/Diputación de Alicante/Ajuntament d'Elx, Alicante, 1992.
Rico, Francisco, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Castalia, Madrid, 1970.
—, *Alfonso el Sabio y la «General estoria». Tres lecciones*, Ariel, Esplugues de Llobregat (Barcelona), 1972.
—, *Nebrija frente a los bárbaros: el canon de gramáticos nefastos de las polémicas del humanismo*, Universidad de Salamanca, 1979.
—, «La clerecía del mester», *Hispanic Review*, 53, 1 (1985), pp. 1-23 y 53, 2 (1985), pp. 127-150.
—, *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo xv*, Crítica, Barcelona, 1990.
—, dir., *«Libro del caballero Zifar»: códice de París*, Moleiro, Barcelona, 1996.
Río Nogueras, Alberto del, «Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías», en *Actas do IV*

Congresso da Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 outubro 1991), vol. II, Cosmos, Lisboa, 1993, pp. 73-80.

—, «Libros de caballerías y poesía de cancionero: invenciones y letras de justadores», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, vol. I, Universidad de Salamanca, 1994, pp. 303-318.

Riquer, Martín de, ed., *La Celestina y Lazarillos*, Vergara, Barcelona, 1959.

—, *Estudios sobre el Amadís de Gaula*, Sirmio, Barcelona, 1987.

—, y Mario Vargas Llosa, *El combate imaginario: las cartas de batalla de Joanot Martorell*, Sirmio, Barcelona, 1990.

—, *Caballeros andantes españoles (1967)*, Gredos, Madrid, 2008.

Rodríguez Cuadros, Evangelina, ed., *Cultura y representación en la Edad Media*, Generalitat Valenciana/Ajuntament d'Elx/Instituto de Cultura «Juan Gil Albert», Valencia/Elche/Alicante, 1994.

Rodríguez Llopis, Manuel (dir.), *Alfonso X y su época*, Carroggio, Murcia, 2002.

Rodríguez Velasco, Jesús D., *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1996.

—, «Invención y consecuencias de la caballería», en *La caballería y el mundo caballeresco*, Siglo XXI/Real Maestranza de Caballería de Ronda/Fundación Cultural de la Nobleza Española, Madrid, 2006, pp. XI-LVIII.

—, *Ciudadanía, soberanía monárquica y caballería. Poética del orden de caballería*, Akal, Madrid, 2009.

Roffé, Mercedes, *La cuestión de género en «Grisel y Mirabella» de Juan de Flores*, Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, Newark, Delaware, 1996.

Rohland de Langbehn, Regula, *La unidad genérica de la novela sentimental española de los siglos XV y XVI*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, (Papers of Medieval Hispanic Research Seminar), Londres, 1999.

Rojas, Fernando de, *Tragicomedia de Calisto y Melibea, Valencia, Juan Joffre, 1514*, dir. Nicasio Salvador Miguel; estudios Nicasio Salvador Miguel, Patrizia Botta, José Luis Canet Vallés; edición paleográfica Nicasio Salvador Miguel y Santiago López-Ríos, Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.

Romero Tobar, Leonardo, «La historia de la Literatura española en el siglo XIX (materiales para su estudio)», *El Gnomo*, 5 (1996), pp. 151-183.

—, ed. *Historia literaria/Historia de la literatura*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

—, *La literatura en su historia*, Arco/Libros, Madrid, 2006.

Rubio González, Lorenzo, «Juan de Valladolid: un poeta de juglaría en el siglo XV», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6-7 (1983-1984), pp. 101-112.

Rucquoi, Adeline, *Rex, sapientia, nobilitas. Estudios sobre la Península Ibérica medieval*, Universidad de Granada, 2006.

Ruiz de la Peña, Juan Ignacio, *Introducción al estudio de la Edad Media*, Siglo XXI, Madrid, 1984.

Ruiz García, Elisa, *Los libros de Isabel la Católica. Arqueología de un patrimonio escrito*, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, Madrid, 2004.

Rubio Tovar, Joaquín, *El vocabulario de la traducción en la Edad Media*, Universidad de Alcalá de Henares, 2011.

Russell, Peter E., *Temas de «La Celestina», y otros estudios: del «Cid» al «Quijote»*, trad. de Alejandro Pérez, Ariel, Barcelona, 1978.

—, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, 1985.

Sainz de la Maza, Carlos, «Los judíos de Berceo y los de Alfonso X en la España de "las tres religiones"», *Dicenda*, 6 (1987), pp. 209-215.

Salinas Espinosa, Concepción, *La obra literaria del bachiller Alfonso de la Torre*, Universidad de Zaragoza, 1993.

Salvador Miguel, Nicasio, *La poesía cancioneril: el «Cancionero de Stúñiga»*, Alhambra, Madrid, 1977.

—, «"Mester de clerecía", marbete caracterizador de un género literario», *Revista de Literatura*, 42 (1979), pp. 5-30.

—, *Isabel la Católica: educación, mecenazgo y entorno literario*, Centro de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2008.

—, y Cristina Moya, eds., *La literatura en la época de los Reyes Católicos*, Iberoamericana/Universidad de Navarra (Col. «Biblioteca Áurea Hispánica»), Madrid, 2008.

Sánchez, Jean Pierre, ed., *L'univers de la chevalerie en Castille. Fin du Moyen Âge-Début de Temps Modernes*, Du Temps, París, 2000.

Sánchez Herrero, José, y Silvia María Pérez González, «Aprender a leer y a escribir: Libros y libreros en la Sevilla del último cuarto del siglo XV», *Edad Media. Revista de historia*, 1 (1998), pp. 47-90.

Sánchez Prieto-Borja, Pedro, «¿Rimas anómalas en el *Auto de los Reyes Magos*?», *Revista de Literatura Medieval*, 16 (2004), pp. 149-219.

Sanmartín Bastida, Rebeca, «La conformación del medievalismo filológico en la segunda mitad del siglo XIX español: análisis y perspectiva», *Revista de poética medieval*, 8 (2002), pp. 145-179.

—, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del realismo*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, Madrid, 2002.

—, *Teatralidad y textualidad en el Arcipreste de Talavera*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Londres, 2003.

Santiago-Otero, Horacio, *La cultura en la Edad Media hispana (1100-1470)*, Colibrí, Lisboa, 1996.

Santoyo, Julio-César, *La traducción medieval en la Península Ibérica (siglos III-XV)*, Universidad de León, 2009.

Scarcia Amoretti, Biancamaria, y Mario Capaldo, eds., *Lo spazio letterario del Medioevo. 3, Le culture circostanti, 2, La cultura arabo-islamica*, Salerno editrice, Roma, 2003.

Schiff, Mario, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, Gérard Th. Van Heusden, Amsterdam, 1970.

Schmidt, Paul Gerhard, «Perché tanti anonimi nel Medioevo? Il problema della personalitá dell'autore nella filologia mediolatina», *Filologia Mediolatina*, 6-7 (1999-2000), pp. 1-8.

Seniff, Dennis P., «Orality and Textuality in Medieval Castilian Prose», *Oral Tradition*, 2 (1987), pp. 150-171.

Serés, Guillermo, *La traducción en Italia y España durante el siglo XV. La «Ilíada en romance» y su contexto cultural*, Universidad de Salamanca, 1997.

—, Daniel Rico y Omar Sanz, eds., *El «Libro de buen amor»: textos y contextos*, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles/Universidad Autónoma de Barcelona/Centro de Estudios e Investigación de Humanidades, Bellaterra (Barcelona), 2008.

Serrano Reyes, José Luis, y Juan Fernández Jiménez, eds., *Juan Alfonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el*

«Cancionero de Baena» (Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999), Ayuntamiento de Baena, Baena/Córdoba, 2001.

Simón Díaz, José, «La literatura medieval castellana y sus ediciones españolas de 1501 a 1560», *El libro antiguo español: actas del Primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de diciembre de 1986)*, coords. Pedro Cátedra García y María Luisa López-Vidriero Abello, Universidad de Salamanca/Biblioteca Nacional/Sociedad Española de Historia del Libro, Salamanca/Madrid, 1993, pp. 371-396.

Smith, Colin, «On the "Lost Literature" of Medieval Spain», en *Guillaume d'Orange and the Chanson de geste: Essays presented to Duncan McMillan in celebration of his Seventieth Birthday*, University of Reading, 1984, pp. 137-150.

Soria Olmedo, Andrés, «La Literatura medieval europea en los Siglos de Oro», en *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en Oxford del 6 al 11 de septiembre de 1962*, coords. Cyril A. Jones y Frank Pierce, Asociación Internacional de Hispanistas/The Dolphin Books, Oxford, 1962, pp. 447-454.

Tatarkiewicz, Władysław, «Theatrica, the science of entertainment from the XIIth to the XVIIth century», en *Journal of History of Ideas*, 26 (1965), pp. 263-272.

Thompson, B. Bussell, «La Alhotba arrimada (o el Sermón de Rabadán) y el mester de clerecía», en *Hispanic Studies of Alan D. Deyermond. A North American Tribute*, Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1986, pp. 279-289.

—, «La poesía aljamiada y el mester de clerecía. El Poema de José (Yúçuf) y el poema en alabanza de Mahoma», en *Literatura hispánica. Reyes Católicos y descubrimiento. Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica en la Época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, ed. M. Criado de Val, PPU, Barcelona, 1989, pp. 164-170.

Tomassetti, Isabella, *Mil cosas tiene el amor. El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Reichenberger, Kassel, 2008.

Toro Ceballos, Francisco, y Bienvenido Morros, eds., *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el «Libro de buen amor»: Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles ... Alcalá la Real del 9 al 11 de mayo del año 2003*, Ayuntamiento de Alcalá la Real/Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, Alcalá la Real, 2004.

—, ed., *Juan Ruiz, Arcipreste de Hita y el «Libro de buen amor»: Congre-*

so homenaje a Alan Deyermond, Ayuntamiento de Alcalá la Real, 2008.

Torres Fernández, Milagros de, *El ceremonial de Granada y Guadix y los espectáculos religiosos en Castilla a finales del medievo*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2006.

Torroja Menéndez, Carmen, y María Rivas Palá, *Teatro en Toledo en el siglo XV. «Auto de la Pasión» de Alonso del Campo*, Real Academia Española, Madrid, 1977.

Uría Maqua, Isabel, «La forma de difusión y el público de los poemas del "Mester de clerecía" del siglo XIII», *Glosa*, 1 (1990), pp. 99-116.

—, *Panorama crítico del «mester de clerecía»*, Castalia, Madrid, 2000.

Urzainqui, Inmaculada, «La literatura medieval ante la historiografía literaria del siglo XVIII: criterios y actitudes», en *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, coord. María Isabel Toro Pascua, Universidad de Salamanca, vol. 2, 1994, pp. 1.103-1.114.

Valdeón Baruque, Julio, «La desmitificación de la Edad Media», en *Miradas a la historia: reflexiones historiográficas en recuerdo de Miguel Rodríguez Llopis*, coords. José Antonio Gómez Hernández y María Encarna Nicolás Marín, Universidad de Murcia, 2004, pp. 29-38.

Vaquero, Mercedes, *El «Poema de Alfonso XI»: crónica rimada o épica*, Ann Arbor, Michigan, 1989.

—, *Tradiciones orales en la historiografía de fines de la Edad Media*, The Hispanic Seminary of Medieval Studies, Madison, 1990.

Vargas Llosa, Mario, *Cartas de batalla por «Tirant lo Blanc»*, Seix Barral, Barcelona, 1991.

Vasvári, Louise O., *The heterotextual body of the «Mora morilla»*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, Londres, 1999.

Verger, Jacques *Les gens de savoir dans l'Europe de la fin du Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, París, 1997.

Vernet, Juan, *Lo que Europa debe al Islam de España*, El Acantilado, Barcelona, 1999.

Viajes y viajeros en la España medieval, Fundación Santa María la Real/Ed. Polifemo, Aguilar del Campoo/Madrid, 1997.

Vian Herrero, Ana, «El pensamiento mágico en *Celestina* "instrumento de lid o contienda"», *Celestinesca*, 14, 2 (1990), pp. 41-91.

Walde Moheno, Lillian von der, *Amor e ilegalidad: «Grisel y Mirabella» de Juan de Flores*, Universidad Nacional Autónoma de México/El Colegio de México, México, 1996.

—, *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2003.

Weiss, Julian, «Las *fermosas e peregrinas ystorias*: sobre la glosa ornamental cuatrocentista», *Revista de Literatura Medieval*, 2 (1990), pp. 103-112.

—, *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60*, The Society for the Study of Mediaeval. Languages and Literature, Oxford, 1990.

—, *The «Mester de clerecía»: intellectuals and ideologies in thirteenth-century Castile*, Tamesis, Woodbridge, 2006.

Weissberger, Barbara F., ed., *Queen Isabel I of Castile: Power, Patronage, Persona*, Tamesis, Londres, 2010.

Whinnom, Keith, *Spanish literary historiography: three forms of distortion. An inaugural lecture delivered in the University of Exeter on 8 December 1967*, University of Exeter, Exeter, 1967.

—, «*Autor* and *tratado* in the Fifteenth Century: Semantic Latinism or Etymological Trap?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), pp. 211-218.

—, *The Spanish Sentimental Romance 1440-1550: A Critical Bibliography*, Grant & Cutler (Research Bibliographies and Checklists), Londres, 1983.

Willis, R. S., «"Mester de clerecía". A Definition of the *Libro de Alexandre*», *Romance Philology*, 10 (1956-1957), pp. 212-224.

Ynduráin, Domingo, «Historia y ficción en el siglo XV», en *Jornadas de Filología Aragonesa. I. En el L aniversario del Archivo de Filología Aragonesa*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1999, pp. 183-226.

Zimmerman, Michel, ed., *et al.*, *Auctor et Auctoritas. Invention et conformisme dans l'écriture médiévale. Actes du colloque tenu à l'université de Versailles-Saint-Quentin-en-Yvelines (14-16 juin 1999)*, École des Chartes, París, 2001.

Zumthor, Paul, *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*, Cátedra, Madrid, 1989.

—, *Introducción a la poesía oral*, Taurus, Madrid, 1991.

RECURSOS ELECTRÓNICOS

Asociación Hispánica de Literatura Medieval: http://www.ahlm.es/

Órgano de difusión de las actividades de la AHLM. El Boletín contiene una bibliografía actualizada con un pequeño resumen.

Atalaya. Revue d'études médiévales romanes: http://atalaya.revues.org/index.html

Reconvertida, bajo la dirección de Carlos Heusch, en publicación electrónica permite en estos momentos el acceso a tres números (9, 10 y 11).

Biblia medieval: http://www.bibliamedieval.es/

Proyecto dirigido por Andrés Enrique-Arias (Universitat de les Illes Balears), destinado a facilitar el estudio de las traducciones de la Biblia al castellano llevadas a cabo durante la Edad Media.

Biblia políglota: http://davies-linguistics.byu.edu/span3/

Corpus paralelo de casi 15.000 versículos de la Biblia (Antiguo y Nuevo Testamento) en latín, español antiguo, y español moderno, preparado por Mark Davies (Illinois State University).

Bibliografía celestinesca: http://faculty-staff.ou.edu/L/A-Robert.R.Lauer-1/BibCelestina.html

Bibliografía celestinesca hasta 2003, recopilada por A. Robert Lauer.

Bibliografía sobre el «Libro de buen amor»: http://home.comcast.net/~vetterma/

Bibliografía sobre el *Libro de buen amor* hasta 2006, recopilada por William T. Vetterling.

Biblioteca Gonzalo de Berceo: http://www.vallenajerilla.com/

Integrada en un portal dedicado al riojano Valle del Najerilla, esta biblioteca no solo facilita el acceso a las obras de Gonzalo de Berceo y a su bibliografía secundaria sino también a numerosos estudios sobre literatura medieval, en especial sobre el «mester de clerecía».

Biblioteca virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/

Entre los portales temáticos (http://bib.cervantesvirtual.com//seccion/literatura/) destacan los dedicados a Alfonso X, Ausiàs March, *Cantar de mio Cid*, Gonzalo de Berceo, Cancioneros (*Convivio*), *La Celestina*, Isabel I la Católica, literatura de mudéjares y moriscos, libros de caballerías, Marqués de Santillana, Martín Codax,

Ramon Llull, *Tirant lo Blanc*, etc. También ofrece ediciones electrónicas, como *Enrique fi de Oliva* (http://cvc.cervantes.es/obref/fi/) preparada por José Manuel Fradejas Rueda, y numerosos registros bibliográficos con texto completo.

BIESES (Bibliografía de escritoras españolas): http: //www.uned.es/bieses/

Dirigido por Nieves Baranda (UNED), recoge bibliografía primaria y secundaria sobre escritoras españolas (desde la Edad Media al siglo XVIII), transcripción de textos (poesía castellana medieval y *Arboleda de enfermos* de Teresa de Cartagena), repertorios bibliográficos especializados y estudios monográficos reproducidos en formato digital, así como útiles enlaces.

Cancionero virtual: http: //cancionerovirtual.liv.ac.uk/

Proyecto dirigido por D. S. Severin, con la colaboración de las universidades de Liverpool, Birmingham y Barcelona, que permite el acceso electrónico al *corpus* de la poesía cortesana del siglo XV a partir de la reconversión electrónica de la obra de Brian Dutton, junto a la poesía didáctico-moral y religiosa recopilada por D. Severin y F. Maguire.

Cantar de mio Cid: http://mgarci.aas.duke.edu/cgi-bin/celestina/sp/index-dq.cgi?librold=1002

Edición electrónica preparada por Miguel Garci-Gómez (Duke University).

Cantigas de amigo: http://jscholarship.library.jhu.edu/handle/1774.2/33843

Edición crítica de 500 cantigas de amigo por Rip Cohen.

Centro Ramón Piñeiro: http://www.cirp.es/prx2/index.html

El Centro Ramón Piñeiro para la investigación en humanidades integra proyectos sobre las *Cantigas de Santa María* (dirigido por Elvira Fidalgo), la lírica profana gallegoportuguesa (dirigido por Mercedes Brea) y la prosa literaria gallegomedieval (dirigido por Pilar Lorenzo Gradín).

Clarisel: http://clarisel.unizar.es

Bases de datos dedicadas a la literatura caballeresca medieval y de los Siglos de Oro (*Amadís*), cuento medieval (*Sendebar*) y literatura aragonesa medieval y del siglo XVI (*Heredia*), dirigidas por Juan Manuel Cacho Blecua y M.ª Jesús Lacarra desde el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza. Cada entrada va

acompañada de un breve resumen y, cuando es posible, del enlace que da acceso al texto completo.

Corde: http://www.rae.es

El banco de datos *Corde* permite extraer información con la que estudiar las palabras, sus primeros usos en sus contextos hasta 1975. En la misma página puede consultarse también: NTLLE (*Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*), que contiene, los diccionarios de la Academia entre otros, el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739).

Dialnet: http://dialnet.unirioja.es/

Mantenido por la Universidad de La Rioja, el portal ofrece una base de datos bibliográfica, con información sobre artículos de revista, libros y tesis, muchos de ellos con acceso a texto completo.

Dialogyca: http://www.ucm.es/info/dialogycabddh/

El recién creado portal «Dialogyca BDDH (Biblioteca Digital de Diálogo Hispánico)», dirigido por el grupo de Estudios de Prosa Hispánica Bajomedieval y Renacentista de la Universidad Complutense, aspira a ofrecer de manera progresiva el *corpus* de todos los diálogos literarios hispánicos escritos en las distintas lenguas peninsulares, incluidos los latinos, hispanohebreos e hispanomoriscos.

E-revistas: http://www.erevistas.csic.es/index.php

Plataforma impulsada por el CSIC, con acceso a revistas electrónicas españolas y latinoamericanas.

E-spania: http://e-spania.revues.org/

Revista electrónica fundada en 2006 por Georges Martin. Los anejos incluyen ediciones, como la *Crónica de Castilla*, y estudios.

Fazienda de Ultramar: http://www.lafaziendadeultramar.com/

Edición digital de *La Fazienda de Ultramar*, acompañada de concordancias, al cuidado de David Arbesú (Augustana College).

Gahom: groupe d'anthropologie historique de l'occident médieval: http://gahom.ehess.fr/document.php?id=513

El Gahom, creado por Jacques Le Goff, aloja una base de datos dedicada a la literatura medieval de los *exempla* (ThEMA), una bibliografía europea de *exempla* (Bibliex) y el acceso a múltiples textos en línea (RELEx).

El humanista: http://www.chumanista.ucsb.edu/

Revista electrónica, editada por Antonio Cortijo, dedicada a la

literatura ibérica medieval y renacentista. El portal acoge también algunos proyectos en marcha, como la edición del *Comentario a las Trescientas* de Juan de Mena, editado por Julian Weiss y Antonio Cortijo, o la *Confessio amantis*.

Hispanomedievalismo Lillian von der Walde: http://www.waldemoheno.net/recursos.html

Acceso a un exhaustivo listado de «Textos en línea», revistas, bibliografías, bibliotecas, etc., permanentemente actualizado.

Juan Alfonso de Baena: http://www.juanalfonsodebaena.org/

Centro de documentación mantenido por el Ayuntamiento de Baena, centrado fundamentalmente sobre el siglo xv, y en particular sobre la poesía de cancioneros.

Literatura medieval en internet: http://campus.usal.es/~semyr/textos-line.htm

Información sobre enlaces y literatura medieval preparada por Emma Herrán.

Narpan: espai de literatura i cultura medieval: http://www.narpan.net/

Página del equipo investigador dirigido por Lola Badía (Universidad de Barcelona), que incluye una biblioteca digital con acceso a artículos y libros relacionados con la cultura catalana de la Baja Edad Media.

Parnaseo: http://parnaseo.uv.es/

Página de la Universidad de Valencia. Para la literatura medieval son especialmente interesantes las revistas electrónicas: *Lemir*, dirigida por José Luis Canet; *Memorabilia*, dirigida por Marta Haro, y *Tirant lo Blanc*, dirigida por Rafael Beltrán. Se incluyen íntegros los volúmenes 1-26 de *Celestinesca*, revista dedicada a *La Celestina*.

Persée: http://www.persee.fr/web/guest/home

Portal de acceso digital a las revistas francesas de ciencias humanas y sociales así como a trabajos de investigación.

Philobiblon: http://bancroft.berkeley.edu/philobiblon/

Imprescindible base de datos bio-bibliográfica sobre textos romances escritos en la Península Ibérica en la Edad Media y temprano Renacimiento. El proyecto, dirigido por Charles Faulhaber (Universidad de Berkeley), incluye una *Bibliografía Española de Textos Antiguos* (BETA), con la colaboración de Charles Faulhaber, Ángel Gómez Moreno, Ángela Moll y Antonio Cortijo, *Bibliografía de Textos*

Catalans Antics (BITECA), recopilada por Vicenç Beltrán y Gemma Avenoza, y *Bibliografia de Textos Antigos Galegos e Portugueses* (BITAGAP), recogida por Arthur Askins y Harvey Sharrer.

Raco: http://www.raco.cat/

Revistas catalanas con acceso abierto.

Revistas científicas complutenses: http://revistas.ucm.es/

La práctica totalidad de los contenidos de las revistas editadas por este servicio de publicaciones se pueden consultar en texto completo en su espacio web.

Romancero pan-hispánico: http://depts.washington.edu/hisprom/espanol/router.htm

La base de datos, dirigida por Suzane H. Petersen desde la Universidad de Washington, incluye una bibliografía crítica sobre el género, una base de datos textual y un archivo sonoro.

Romancero y poesía oral: http://www.ucm.es/info/iusmp/romaniu.htm

Laboratorio del archivo Menéndez Pidal.

Scielo: http://www.scielo.org.ar/scielo.php

La sección argentina de este portal de revistas permite acceder a los *Cuadernos de Historia de España* y a *Temas Medievales*.

ÍNDICE DE NOMBRES

Abad, Per, 333, 332, 333, 334
Abad de los Romances, Domingo, 41
Abraham ibn Ezra, 78
Carta a los estudiosos franceses, 78
Tablas astronómicas, 78
Abreu, Juan de: *Historia de la conquista de la siete islas de Gran Canaria*, 192
Abu al-Abbás, 186
Acta Pilati, 293
Agraz, Juan, 113
Agustín de Hipona, San, 215
Civitate Dei, 71
Confesiones, 132
Aitò de Gorgos (príncipe Haytón): *Flor de les histories d'Oriente*, 505
Alberico, 246
Alberti, Rafael, 439
Alfonso, Pedro, 78, 215
Diálogo contra los judíos, 125
Disciplina clericalis, 110, 135, 216, 421
Alfonso X, 2, 6, 16, 17, 26, 42, 43, 45, 64, 73, 81, 83, 103-104, 109, 146, 185, 212, 217, 221, 229, 271-275, 384-393, 395, 396, 408, 411, 417, 548
Cantigas d'escarnho e de mal dizer, 436
Cantigas de Santa María, 17, 98, 104, 105, 108, 141, 149, 165, 185, 384, 436
Crónica d'España, 417
Declaratio del rey N'Amfos de Castela, 154
Escala de Mahoma, 82, 83
Espéculo, 384
Estoria de España, 13, 72, 75, 94, 110, 189, 266, 315, 318, 320, 322, 325, 327, 330, 384-390, 403, 404, 407, 411, 518
Fuero real, 384
General estoria, 119, 141, 216, 218, 266, 274, 275, 353, 384-390, 391, 407, 412
Lapidario, 82, 165
Libro conplido, 82
Libro del ajedrez, dados y tablas, 141, 173
Partidas, 5, 8, 36, 105, 106, 107, 145, 146, 190, 216, 220, 228, 229, 231, 234, 237, 242, 245,

247, 251, 252, 264, 266, 384, 407, 440, 509
Picatrix, 82
Setenario, 215, 216, 384
Alighieri, Dante: *Divina Comedia*, 83, 167, 252, 268, 269, 450, 453, 550
Alonso, Dámaso, 326
al-Razi, Ahmad ibn Muhammad: *Crónica del moro Rasis*, 73-74, 502
Altercatio Phillidis et Florae, 348
Alvar, Carlos, 512
Álvarez Gato, Juan, 260, 303, 306, 309, 508, 567
Amadís de Gaula, *véase* Garci Rodríguez de Montalvo
Anales toledanos, 384
Angleria, Pedro Mártir de, 244, 302
Ánglico, Bartolomeo, *Libro de las propiedades de las cosas*, 265
Antonio, Nicolás, 40, 42, 45
Bibliotheca Hispana Nova, 45
Bibliotheca Hispana Vetus, 45
Arcipreste de Hita, *véase* Ruiz, Juan
Arcipreste de Talavera (Alfonso Martínez de Toledo), 64, 235, 254, 267, 307, 375, 487, 532, 532, 546, 568, 571
Arcipreste de Talavera o Corbacho, 33, 36 234, 269, 300, 486, 487, 568, 571
Atalaya de las crónicas, 72, 267, 487
Argote de Molina, Gonzalo, 28, 35, 40-42, 61
Aribau, Buenaventura Carlos, 53
Aristóteles, 83, 144, 270, 271, 344, 372, 498, 410
Ética a Nicómaco, 303
Ars dictandi Palentina, 246
Artes de bien morir, 468
Auto de la Huida a Egipto, 557, 565
Avendauth, Johannes, 80, 81
Averroes: *Comentarios*, 372
Avicena, 215
De anima, 80, 372
¡Ay Jherusalem!, 90, 122
Ayala, Francisco: «Diálogo entre el amor y un viejo», 573
Ayras de Santiago, Johan, 436

Baena, Juan Alfonso de, 113, 120, 151, 440, 441-442
Cancionero de Baena, 33, 45, 50, 95, 113, 116, 121, 150-151, 179, 234, 283, 304, 439, 441, 280, 452, 453, 456, 468, 521
Bajtin, Mijail, 171
Baladro del sabio Merlín, 512
Barba, Juan: *Consolatoria de Castilla*, 494
Barlaam e Josafat, 396, 401, 404, 419, 491
Barrientos, Lope de, 28
Refundición de la crónica del halconero, 204, 221, 307
Tratado del dormir, 184
Basilea, Fadrique de, 36, 152
Batalla de Simancas, 42
Batallas y Quinquagenas, 256
Beauvais, Vicente de, 251
Speculum doctrinale, 218, 551

Beceiro, Isabel, 250
Bello, Andrés, 315
Beltrán, Rafael, 198, 494, 495
Beltrán, Vicente, 432
Benito, San: *Regla de San Benito*, 157
Beowulf, 335
Berceo, Gonzalo de, 7, 25, 30, 42-47, 52, 65, 108, 109, 142, 228, 238, 262, 272, 277-280, 323, 345-346, 349, 351, 352, 357-364
Duelo de la Virgen, 105, 357, 358
Gozos de la Virgen, 475
Himnos, 359
Loores de Nuestra Señora, 105, 273, 358
Milagros de Nuestra Señora, 6, 50, 104-105, 107, 142, 143, 345, 346, 358, 359, 361, 436, 467
Poema de Santa Oria, 44, 278, 359
Sacrificio de la Misa, 105, 358
Signos del Juicio Final, 358
Vida de San Millán, 44, 213-214, 278, 357-360
Vida de Santo Domingo de Silos, 13, 14, 44, 45, 47, 143, 144, 213, 262, 278-279, 298, 358, 360
Berenguer de Masdovelles, Joan, 151-152
Bernal, Beatriz: *Cristalián de España*, 534
Berta de los grandes pies, 414
Biblia Políglota Complutense, 272
Biblioteca de Autores Españoles, 53, 59
Biondo, Flavio, 10
Bizzarri, Hugo, 403
Blancas, Jerónimo de: *Coronaciones de los Serenísimos Reyes de Aragón*, 577-578
Blanco White, José María, 49
Blecua, Alberto, 166, 369, 569
Bocados de oro, 84, 393, 394, 395
Bocanegra, Francisco, 472, 473
Boccaccio, 268, 441, 445, 452, 460, 487, 541
Corbaccio, 254
De casibus, 126
Decamerón, 168, 424, 543
Elegia di madonna Fiammetta, 255, 532, 529, 541
Filostrato, 545
Boecio: *Consolación de la filosofía*, 532
Bonsenyor, Jafuda: *Llibre de paraules e dits de savis e filosofols*, 84
Borges, Jorge Luis, 425
Boscán, Juan, 39, 60, 456
Botta, Patrizia, 432
Bouterwek, Friedrich, 54
Historia de la poesía y de la elocuencia española, 49
Braulio, San: *Vita beati Aemiliani*, 278, 359
Breve doctrina y enseñanza que ha de saber y poner en obra todo cristiano y cristiana. En la cual deven ser enseñados los moçuelos primero que en otra cosa, 214
Buenaventura, San, 260, 261-263, 267
Burgos, Juan de 36, 410, 485

Libro de Tristán de Leonís, 36, 38, 531, 485
Bussi, Giovanni Andrea dei, 10

Caballero del Cisne, 410, 413, 415
Cabestany, Guillem de, 435
Cabham, Tomás de, *Summa poenitentiae*, 154
Calderón de la Barca, Pedro, *El conde Lucanor*, 41
Calila e Dimna, 37, 84, 85, 166, 295, 393, 396, 397, 399, 401, 421
Calístenes, 350
Calvo, Bonifacio, 436
Campo, Alonso del, 568
Auto de la Pasión, 568-570
Campos, Diego de: *Planeta*, 493
Canción de los Nibelungos, 335
Cancionero de Amberes, 49
Cancionero de Buena, 33, 45, 50, 95, 113, 116, 121, 150-151, 179, 234, 283, 304, 439, 441, 280, 452, 453, 456, 468, 521
Cancionero de Barrantes, 450
Cancionero de Estúñiga, 250, 444, 470, 478
Cancionero de Gallardo o de San Román, 472
Cancionero de Herberay des Essarts, 470
Cancionero de la Biblioteca Británica, 478
Cancionero de la Biblioteca Nacional, 437
Cancionero de Módena, 190
Cancionero de Roma, 450
Cancionero general, *véase* Castillo, Hernando del
Cancionero musical de Astudillo, 557, 567
Cancionero musical de Palacio, 97, 166, 443, 444, 448, 450, 472, 478, 480
Candido Decembrio, Pietro, 127
Canso d'Antioca, 412
Cantar de Fernán González, 92, 322, 331
Cantar de mio Cid, 9, 19, 25, 33, 43, 44, 46, 47, 50, 51, 52, 63, 65, 69, 87, 91, 92, 110, 137-140, 189, 199, 234, 262, 313-316, 321, 329-338, 377, 477
Cantar de Roncesvalles, 31, 140, 191, 314, 320, 321, 326, 328, 335
Cantar de Sancho II, 316, 321, 329, 330
Cañizares, Diego de, 401
Capella, Marciano, 224
De nuptiis Philologiae et Mercurii, 215, 217, 410
Capellanus, Andreas: *De amore*, 597
Capmany, Antoni de: *Teatro histórico-crítico de la elocuencia española*, 47, 49
Cardona, Juan de: *Notable de amor*, 529, 534
Caro, Rodrigo: *Días geniales*, 186
Carpio, Bernardo del, 317, 326, 327
Cartagena, Alfonso de, 70, 126, 245, 267, 301, 309, 463, 494, 502, 523
Doctrinal de caballeros, 146, 201

Cartagena, Pedro de, 126, 309
Cartagena, Teresa de, 260, 290, 291, 292
Admiración operum Dei, 291
Arboleda de enfermos, 290, 291
Carvajal, 250, 470, 478
Casas, Bartolomé de las, 175
Castigos del rey don Sancho IV, 54, 155, 166, 234, 263, 275, 382, 383, 397, 403, 404, 406, 518
Castigos y dotrinas que un sabio daba a sus hijas, 8, 251
Castigos y enxemplos de Catón, 349
Castilla, Constanza de, 290
Castillo, Hernando del: *Cancionero general*, 12, 35, 40, 41, 113, 115, 126, 151, 152, 185, 207, 255, 433, 444, 449, 450, 471, 478, 534, 545, 575, 576, 609
Castro, Américo, 69, 214
Castro, Eva, 554
Castro, Guillén de, 332
Catalán, Diego, 339, 385, 393, 415
Cátedra, Pedro, 236, 567
Catón, 226, 234
Disticha Catonis (Dichos de Catón), 8, 225, 226, 346
Cela, Camilo José, 573
Celestina, La, véase Fernando de Rojas
Ceremonial de consagración y coronación de los reyes de Aragón, 18
Cerezo, Gutiérrez del, 226
Cervantes, Miguel de, 41, 73
Quijote, 74, 78, 527, 529, 609
Cessolis, Jacobo de: *Ludus scacchorum*, 491
Cevallos y Ruiz de Vargas, José, 45
Chanson d'Antioche, 412
Chanson de Jérusalem, 412
Chanson de Roland, 69, 313, 326, 327, 328, 335, 343
Chartula, 225, 226
Châtillon, Gautier de: *Alexandreis*, 44, 225, 270, 271, 346, 352, 353
Chaucer, Geoffrey, 107
Troilus and Criseyde, 545
Cheriton, Odo de: *Libro de los gatos* (*Fabulae*), 490
Chinchilla, Pedro de, 503
Chirino, Alonso de: *Espejo de medicina*, 189
Chrétien de Troyes, 512
Libro de Perceval, 295
Li chevaliers au lion (Yvain), 147, 517
Cicerón: *De Inventione*, 410
De officiis, 126
De senectute, 126, 267
Clemencín, Diego, 54
Codax, Martín, 149
Codoñer Merino, Carmen, 230
Coincy, Gautier de, 107, 108
Miracles de Nostre Dame, 436
Colonna, Giovanni: *Mare historiarum*, 493
Colón, Cristóbal: *Diario*, 13
Comedia Thebayda, 4
Comestor, Pedro, 274
Conesa, Jaume, 503
Consultatio sacerdotum, 370
Contemptus mundi, 225, 226
Contín, Pascual, 477

Coplas de ay panadera, 115
Coplas de Mingo Revulgo, 115, 116, 575
Coplas de Yosef, 119, 121, 123, 124,
Coplas del Provincial, 115
Córdoba, Martín de: *Jardín de nobles doncellas*, 249
Corneille, Pierre, 332
Coronación de la señora Gracisla, 540
Corpus iuris canonici, 247
Corral, Pedro del, 296
Crónica del rey don Rodrigo o *Crónica sarracina*, 36, 73, 74, 201, 264, 295, 297, 494, 502
Correas, Gonzalo: *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, 136
Cota, Rodrigo, 50, 113, 572, 573, 586
Diálogo entre el Amor y un viejo, 233, 571
Covarrubias, Sebastián de
Tesoro de la lengua castellana, 10, 41, 178, 185, 548
Cremona, Geraldo de, 80
Cretense, Dictis, 294
Ephemeris Belli Troiani Dictys Cretensis, 294
Cromberger, imprenta de, 36, 520, 588
Crónica carolingia, 97, 425
Crónica de Alfonso III, 74
Crónica de Castilla, 191, 315, 389, 504
Crónica de Don Álvaro de Luna, condestable de Castilla, maestre de Santiago, 206, 495
Crónica de Fernando IV, 340
Crónica de Juan II, 193
Crónica de la población de Ávila, 45, 97, 327, 341, 475
Crónica de 1344, 93, 320
Crónica de San Fernando Rey de España, 43
Crónica de San Juan de la Peña, 18, 317
Crónica de veinte Reyes, 191
Crónica del conde Fernán González, 504
Crónica del infante Adramón, 50
Crónica del Pseudo Turpín, 215, 293, 313
Crónica fragmentaria, 389
Cronica General del rey don Alonso, 43
Crónica mozárabe, 71
Crónica Najerense, 314, 320
Crónica popular del Cid, 36, 503
Crónicas navarras, 384
Cruz, San Juan de la, 433, 439
Cuentos de Canterbury, 424
Curial e Güelfa, 241, 254
Curtius, Ernst Robert, 143, 223
Cusa, Nicolás de, 10

da Ponte, Pero, 436
Danza de la muerte, 486
Danzas de la muerte, 468
De conflictu vini et aque, 348
de Nigris, Carla, 220
De vetula, 378
Decretales Clementinae, 247
Delle Colonne, Guido: *Historia destructionis troiae*, 503
Demanda del Santo Grial, 512

Depping, Georges-Bernard: *Romancero*, 49
Deyermond, Alan, 27, 508, 603
Diácono, Pablo: *Historia romana*, 386
Diálogo entre Adriano y Epicteto, 395
Diálogo entre un cristiano y un judío, 125, 571, 586
Diaz, Joaquín, 189
Díaz de Benjumea, Nicolás, 54
Diaz de Games, Gutierre, 495, 498
Victorial, 73, 74, 111, 201, 202, 205, 269, 287, 395, 495, 496, 497, 498, 504, 509
Díaz de Toledo, Pedro, 126, 127, 303, 306, 307, 454
Diccionario de Autoridades, 10, 43
Diccionario de la Real Academia, 186
Diego, Gerardo: *Ángeles de Compostela*, 450
Diez, Friedrich: *Antiguos romances españoles* (*Altspanischen Romanzen*), 49
Diez Mandamientos, 345
Diomedes, 548, 550
Disputa del alma y el cuerpo, 233, 347
Donatus: *De octo partibus orationis*, 152
Dueñas, Juan de, 450
Durán, Agustín, 52
Romancero, 61
Dutton, Brian, 345

Egidio Romano (Aegidius Romanus o Gil de Roma), 239, 511
De regimine principum (*Regimiento de príncipes*), 231, 239, 262, 379, 406, 407
Égloga de Juan Molinero e Iñigo Sitio sobre el molino de Vascalón, 575
Eximenis, Francisco, 548
Libro de las donas, 306
Llibre de les dones, 253
El abad don Juan de Montemayor, 322
El Español, revista, 53
El libro de los doze sabios, 8, 394
«El pecado original», 90, 121, 123
El Viejo, el Amor y la mujer Hermosa, 571-574
Elena y María, 27, 65, 233, 241, 347-348
Encina, Juan del, 12, 51, 150, 181, 288, 303, 304-305, 443, 464, 469, 471, 479, 484, 575, 609
Arte de poesía castellana, 15, 61, 445, 457, 464, 470, 481
Cancionero (1496), 181, 288, 303, 478, 557
Proemio, 288
Representación a la Passión y Muerte de Nuestro Redentor, 105
Enfances de Charlemagne, 331
Enfances de Godefroi de Bouillon, 413
Enfances de Roland, 331
Enrique fi de Oliva, 36, 509
Epitafio del Cid, 314, 330
Escrivá, comendador: *Quexa ante el dios de Amor*, 576
Escrivá, Ludovico: *Veneris tribunal*, 529

Esopo, 226
Fabulae, 225, 226
Isopete estoriado, 234, 266
Espéculo de los legos, 384, 490
Espejo político y moral para príncipes, 400
Estoria de los reyes de África, 415
Estoria de Merlín, 512
Estoria del Saint Grasal, 512
Euquerio, San: *Epistola paraenetica ad Valerianum cognatum de contemptu mundi et saecularis philosophiae*, 465
Everseley, Godofredo de: *Ars epistolaris ornatus*, 246
Exemplario contra los engaños y peligros del mundo, 36, 37, 302, 400

Facetus, 225, 374
Faenza, Servasanto de, 491
Faulhaber, Charles, 585
Fernández de Buendía, Joseph, 400
Fernández de Heredia, Juan, 16, 64, 167, 259, 287, 484, 493, 503
Crónica troyana, 36, 485, 493, 503
Grant crónica de Espanya, 13, 26
Rams de flores, 266
Tucídides, 493
Fernández de Moratín, Leandro, 54, 589
Orígenes del teatro español, 50
Fernández Madrigal, Alfonso, 166, 454
Breviloquio de amor y amicicia, 375
Las diez qüestiones vulgares, 529
Fernández Puertocarrero, Luis: *Coplas de Puerto Carrero*, 576
Fernández-Ordóñez, Inés, 386
Ferrer, Vicente, 112, 273, 486, 489
Ferruz, Pero, 121
Flores, Juan de, 12, 280, 307, 485, 493, 533, 534, 540-546
Crónica incompleta de los Reyes Católicos, 198
Grimalte y Gradisa, 255, 529, 531, 532, 533, 540, 543
Grisel y Mirabella, 529
Triunfo de amor, 253
Flores de filosofía, 365, 394, 395, 518
Flores y Blancaflor, 97, 98, 414, 415
Floretus, 225, 226
Fonseca, Alfonso de: *Constituciones sinodales de Ávila*, 177
Frigio, Dares, 294
Frontino, 511
Fuero Juzgo, 36, 43, 103

Gaeta, Juan de, 246
Gallardo, Bartolomé José: *Ensayo de una Biblioteca Española de libros raros y curiosos*, 54
García de Castrojeriz, Juan: *Glosa castellana al regimiento de príncipes*, 239, 242, 404, 521
García de la Huerta, Vicente Antonio: *Raquel*, 104
García de Santa María, Álvar, 126, 156

García de Santa María, Gonzalo, 126
García Gavín, Alonso, 476
García Lorca, Federico, 439
García Montero, Luis: *Coplas a la muerte de su colega*, 469
García y Morrás, Domingo, 400
Garcilaso de la Vega, 39, 43, 61, 456
Garlandia, Juan de, 451, 548
Gayangos, Pascual, 54, 60
Gayoso, Benito Martínez, 43, 368, 375
Gil de Zamora, Juan: *Dictaminis epithalamium*, 247, 382, 405
Girona, Cerverí de, 435
Glosas de sabiduría, 122
Gómez Barroso, Pero, 185, 436
Gómez Charinho, Pay, 436, 437
Gómez de Castro, Álvar, 38
Gómez de Cibdadreal, Fernán: *Centón epistolario*, 48
Gómez Manrique, Diego, 2, 147, 253, 309, 463-464, 468, 469, 545, 557, 561-562, 564, 565, 581-582
Batallas de amores, 562
Cancionero, 253, 255, 562
La Representación del Nascimiento de Nuestro Señor, 562, 582, 566
Lamentaciones fechas para Semana Santa, 564
Momos, 562
Regimiento de príncipes, 255
Gómez Moreno, Ángel, 552
Gómez Redondo, Fernando, 2
Historia de la prosa medieval castellana, 384
González, Cristina, 411
González de Arredondo, Fernán: *Vida rimada de Fernán González*, 339
González de Clavijo, Ruy: *Embajada a Tamorlán*, 40, 42, 504, 505-506
Goytisolo, Juan: *Reivindicación del conde don Julián*, 67
Gracia Dei: *Excelencias de la reina doña Isabel*, 309
Gracián, Baltasar, 433
Agudeza y arte de ingenio, 41, 433
Graciano: *Decretum*, 247, 270
Gramática castellana de Palacio, 214
Gran conquista de Ultramar, 99, 186, 264, 339, 383, 409, 412, 415, 416
Gran crónica de Alfonso XI, 100, 110-111, 339
Gregorio, San: *Moralia in Job*, 380
Gregorio IX: *Decretales*, 247
Grimaldo: *Vita Dominici Silensis*, 178, 360
Grimm, Jacob: *Silva de romances viejos*, 49
Grocheo, Juan: *De musica*, 313
Guevara, Antonio de: *Aviso de privados y doctrina de cortesanos*, 38
Guillén de Ávila, Diego: *Panegírico en alabanza de la reina Isabel*, 309
Guillén de Segovia, Pero, 304, 307, 463, 464

Los Hechos del Arzobispo de Toledo D. Alonso Carrillo, 495
Gundisalvo, Domingo, 80, 81, 219, 220
Gutiérrez Baños, Fernando, 383, 412

Hechos del condestable don Miguel Lucas de Iranzo, 102, 495, 559, 570, 580-581
Heisterbach, Cesáreo de: *Dialogus miraculorum*, 276
Herberay des Essarts, Nicolas, 527
Herder, Johann Gottfried von, 63
Hermann el Dálmata, 79
Hernández, Francisco, 370
Herrera, Fernando de, 548
Anotaciones a Garcilaso, 39
h-I-13, manuscrito de El Escorial, 513-514
Histoire ancienne jusqu'à César, 390
Historia Apollonii Regis Tyri, 346, 364
Historia de la doncella Teodor, 393, 394, 395, 396, 485
Historia de la reina Sevilla (*Noble cuento del emperador Carlos Maynes*), 36, 55
Historia de los hechos de don Rodrigo Ponce de León, Marqués de Cádiz, 495
Historia de los nobles caballeros Oliveros de Castilla y Artús de Algarve, 36, 37, 152
Historia de Preliis, 271, 352, 390
Historia del cavallero Clámades, 37
Historia del emperador Carlo Magno y los doze pares de Francia, 37
Historia del filósofo Segundo, 393, 395
Historia troyana polimétrica, 533
Homero, 294, 353, 455, 459
Ilíada, 503
Honorio Augustodunensis: *Elucidarium*, 408
Huizinga, Johan, 194
Hunain ibn Isaac: *Kitab adab al-falasifa*, 83
Hurtado de Mendoza, Diego, 120, 257, 280
Hurus, Pablo, 31, 126, 536

Ibn al-Muqaffa', 84, 397
Ibn Bassâm, 86
Tesoro sobre las excelencias de la gente de al-Andalus, 330
Ibn Hazm: *El collar de la paloma*, 87
Ibn Sabarra: *Libro de las delicias*, 87
Ilias latina, 352
Imperial, Francisco, 442, 448, 452, 453, 456, 460, 461
Dezir a las siete virtudes, 453
Insulis, Alano de, 270
Isidoro, San:
De origine Gothorum, 75
Etimologías, 98, 222, 265, 547, 549, 551
Laus Hispaniae, 75
Isomberta, 413

Janer, Florencio, 54
Jauss, Hans-Robert, 5
Jéronimo, San: *De viris ilustribus*, 501
Jiménez de Rada, Rodrigo (El Toledano), 323, 325, 386

De rebus Hispaniae, 72, 75, 14, 327, 384
Historia de los romanos, 390
Johannes Hispalensis, 84
Jovellanos, Gaspar Melchor de, 10
Juan XXII: *Extravagantes*, 247
Justiniano:
Corpus iuris civilis, 247
Digesto, 235

Kéller, Cristóbal: *Historia medii aevi a temporibus Constantini Magni ad Constantinopolim a Turcis captam*, 10
Ketton, Roberto de, 79

La condesa traidora, 318, 320, 322
La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo, 37
La Fazienda de Ultramar, 89, 381
La Historia de Ultramar, 43
La Leyenda Dorada, 265
La Poncella de Francia, 308
Lambert le Tort, 343
"Lamentación del alma ante la muerte", 90, 121, 123
Lançalot, 512
Lancelot du Lac, 240, 531
Lando, Ferrant Manuel de, 96, 442
Lanzarote del Lago, 376, 512, 513, 523
Las mil y una noches, 72, 88, 424, 517
Latini, Brunetto: *Libro del tesoro*, 265, 383, 403, 409
Laverde, Gumersindo, 58
Lázaro Carreter, Fernando, 457
Leomarte, 503
Les Chétifs, 412
Leyenda de Cárdena, 320
Leyes de moros, 120
Liber quinque clavium sapientiae, 226
Liber Regum, 323, 384
Liber sancti Jacobi (*Codex Calixtinus*), 293, 504
Libro de Alexandre, 9, 32, 43, 44, 46, 50, 142, 144, 186, 189, 205, 214, 215, 228, 230, 233, 260, 262, 263, 271, 277, 323, 331, 341, 343, 344, 345, 346, 349-357, 359-360, 368, 374, 380, 498
Libro de Apolonio, 26, 29, 45, 140, 142, 144, 345, 346, 352, 353, 357, 364-367, 544, 598
Libro de Josep Abarimatía, 512
Libro de la montería, 40, 42
Libro de la vida y hechos de Alejandro Magno, 43
véase Libro de Alexandre
Libro de los buenos ejemplos, 122
Libro de los buenos proverbios, 83, 84, 393, 394
Libro de los Cánones de Albateni, 42
Libro de los cien capítulos, 394, 403
Libro de miseria de omne, 155, 349
Libro de Perceval, 295
Libro del Alboraique, 113
Libro del cavallero Zifar, 3, 8, 32, 36, 37, 69, 88, 99, 111, 147, 159, 165, 179, 221, 233, 234, 235, 240, 242, 252, 273, 295, 395, 397, 509, 513, 514-521

Libro del conde Partinuplés, 37, 417
Libro del Conoscimiento, 30, 302, 504, 505
Libro del Infante don Pedro de Portugal, 505
Libro dels tres Reys d'Orient, 45, 347, 367
Lieja, Arnoldo de: *Alphabetum Narrationum*, 275
Lille, Alain de, 224
Liber parabolarum o *Doctrinale minus*, 225
Livre des faits de Jean le Meingre, dit Boucicaut, 496
Llibre de doctrina del rey Jaume d'Aragó, 84
Llorens y Barba, Javier, 58
Llull, Ramon, 17
Doctrina pueril, 406
Fèlix o *Llibre de les maravelles*, 221
Llibre del gentil i dels tres savis, 125-126
Lomax, Derek, 345
Lombardo, Pedro, 407
Libro de Sentencias, 261, 270
Longuyon, Jacques de: *Les Vœux du Paon*, 204
López d'Ulhoa, Johan, 435
López de Ayala, Pero, 43, 47, 100, 197, 241, 242, 248, 280, 376-380, 456-457, 484, 492
Crónica del rey don Juan I, 112, 146
Flores de los Morales de Job, 380
Libro de la caza de las aves, 377
Libro del santo ome Job, 380
Rimado de palacio, 46, 112, 248, 349, 375-380, 475, 523
López de Córdoba, Leonor: *Memorias*, 33, 282
López Estrada, Francisco, 347
López Pinciano, Alonso, 548
Lord, Albert B., 137, 138
Lorenzo, Juan: 46, 262, 351,
Los siete infantes de Lara, 27, 93, 317, 317, 318, 320-322, 328, 329
Lucano, Marco Anneo, 455
Farsalia, 462, 604
Lucena, Juan de:
De vida beata, 249
Epístola exhortatoria a las letras, 257
Lucena, Luis de: *Repetición de amores*, 233
Lucena, Martín de, 454
Lucidario, 8, 234, 383, 403, 405, 408, 421, 518
Luis de Francia, San: *Enseignements*, 406, 407
Lunel, Folquet de, 436
Lyra, Nicolás de, 272

Machado, 342, 357, 468
Nuevas canciones, 123
Macías, 283, 284, 285, 443, 450
Madrid, Francisco de: *Égloga*, 571, 574
Madrid, Juan de, 575
Maestre Pedro: *Libro del consejo y de los consejeros*, 234, 266, 394, 395, 401, 404

Mahomat el Xartosse, 120
Maier, Ida, 224
Maimónides: *La guía de perplejos*, 127, 223
Mainete, 94, 317, 326, 327, 414, 415
Mal Lara, Juan de: *Philosophía Vulgar*, 191
Maldonado, Alonso: *Vida e historia del maestre de Alcántara, don Alonso de Monroy*, 495
Malleus malleficarum, 604
Mandeville, John: *Libro de las maravillas del mundo*, 504, 505
Manrique, Beatriz, 566
Manrique, Jorge, 36, 39, 41, 49, 206, 207, 299, 445, 448, 464-468
Coplas a la muerte de su padre, 2, 39, 50, 191, 196, 445, 465, 561, 571
Manrique, Pedro, 561
Manual Trinitario, 158
Manuel, don Juan, 3, 7-8, 28, 41, 49, 54, 64, 88, 99, 100, 136-137, 141, 146, 156, 165, 214,260, 276, 280-282, 286-289, 383, 394, 395, 408, 416-427, 510
Conde Lucanor, 8, 14, 17, 28, 32, 40, 41, 43, 65, 88, 143, 156, 165, 221, 233, 239, 280, 286, 288, 383, 395, 397, 408, 418, 420-424, 491, 677-678
Crónica abreviada, 267, 383, 417, 426
Libro de la cavallería, 418
Libro de la caza, 281, 418, 426
Libro de las armas, 680
Libro de las cantigas, 418
Libro de las tres razones, 33, 104, 281, 383, 402, 418, 426, 475
Libro de los estados, 100, 145, 146, 164, 239, 240, 245, 281, 418, 419, 420, 421
Libro del cavallero e del escudero, 146, 383, 418, 420, 421
Libro infinido, 288, 289, 383, 405, 418, 426
Prólogo general, 286
Tratado de la Asunción de la Virgen María, 418, 426
Manzanares, Fernando de: *Flores rhetorici*, 506
Mapp, Walter: *Dialogus inter aquam et vinum*, 348
Maravall, José Antonio, 739
March, Ausiàs, 441, 444
Marco Polo, 505
Marcuello, Pero: *Cancionero*, 494
Mariana, Juan de, 64
Marín Sánchez, Ana, 404
Marineo Sículo, Lucio, 236, 255, 256, 264, 301
De primis Aragoniae regibus, 264, 306
Martínez de Medina, Diego, 452
Martínez de Toledo, Alfonso, *véase* Arcipreste de Talavera
Martorell, Joanot: *Tirant lo Blanc*, 198, 205, 207, 486, 519, 523
Máximo, Valerio, 501
Meléndez Valdés, Juan, 10
Discursos forenses, 11
Mena, Juan de, 36, 39, 50, 129, 152, 249, 260, 261, 269, 299,

303, 304, 306, 443, 445, 446, 448, 449, 454, 456-463, 477, 493, 503, 586
Claro escuro, 458
Coplas de los pecados mortales (*Debate de la Razón contra la Voluntad*), 462, 463
Coronación del Marques de Santillana (*Las cincuenta de Juan de Mena*), 50, 269, 451, 455-456, 461, 533, 550
Laberinto, 50, 193, 269, 299, 456-459, 461, 463, 477
Tratado sobre el título del duque, 309
Menéndez Pelayo, Marcelino, 34, 52, 54, 56, 57, 58, 59-62, 86, 528, 531
Antología de poetas líricos castellanos, 49, 58, 60
Historia de las ideas estéticas en España, 58
Historia de los heterodoxos, 58
Orígenes de la novela, 58, 59, 60, 61
Tratado de romances viejos, 61
Menéndez Pidal, Ramón, 26, 27, 34, 52, 56, 62-65, 315, 320, 321, 333, 369, 385, 557
Antología de prosistas españoles, 64
La leyenda de los Infantes de Lara, 93, 316
Poesía juglaresca y juglares, 65
Romancero hispánico, 65
Mensae doctrina, 226
Merino, Pero: *Tratado da falcoaria*, 377
Metge, Bernat, 17
Somni, 254
Mexía, Ferrand: *Nobiliario vero*, 239
Miguel de Tarazona (obispo), 79
Milà, Manuel, 53
Milà i Fontanals, Manuel, 34, 52, 56, 63, 321
De la poesía heroico-popular castellana, 56
De los trovadores en España, 56
El romancerillo catalán, 56
Mocedades de Rodrigo, 314, 317, 321, 329-338
Molina, Tirso de, 41
Moncada, Francisco de, 64
Moner, Francisco, 582
Monmouth, Geoffrey de: *Historia rerum Britanniae*, 295, 511
Monmouth, Tomàs de, 107
Montesino, Ambrosio, 307, 309, 478
Cancionero, 469
Monturo, Antón de, 113, 157, 306
Montsoriu, Aldonça de, 292
Morales, Ambrosio de, 29
Morley, Daniel de, 79
Mosé ben Abraham ibn Zarzal, 121
Moshe Lazar, 89
Munio: *Vita*, 278, 359
Muntaner, Ramón: *Crónica*, 259, 577

Navagero, Andrea, 198
Nebrija, 212, 224-227, 236, 458, 536
Dictionarium latino-hispanicum, 226

Gramática castellana, 15, 16, 61, 269, 307
Institutiones grammaticae, 251
Introductiones latinae, 306, 307
Libri minores, 234
Vocabulario latino-español, 4
Nicolau, Guillem, 390
Noble cuento del enperador Carlos Maynes, *véase Historia de la reina Sevilla*
Nota emilianense, 326, 327
Novela de Alejandro, 350, 352, 353
Nueva Biblioteca de Autores Españoles, 59
Nuncio, Martín, 480
Nunes, Ayras, 436, 437, 473
Núñez, Hernán, 269, 304
Glosa sobre las Trezientas del famoso poeta Juan de Mena, 270
Núñez, Nicolás, 479
Continuación de la Cárcel de amor, 207, 529, 533, 539

Ochoa, Eugenio de, 50
Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París, 50
Colección de los mejores autores españoles antiguos y modernos, 50
Rimas inéditas del Marqués de Santillana y otros poetas del XV, 50
Tesoro de los cancioneros y romanceros españoles, 50
Olesa, Jaume de, 476
Olivares, Jerónimo de, 463
Ong, Walter, 133
Ordenamiento de Alcalá, 509
Ortiz de Zúñiga, Diego, 28
Ovidio, 271, 391, 459
Epístolas, 254
Heroidas (*Libro de las dueñas*), 255, 269, 389, 390, 531
Libro mayor de las transformaciones, 454
Metamorfosis, 389

Padilla, Juan de, 464
Retablo de la vida de Cristo, 486
Páez de Ribera, Ruy, 304
Palencia, Alfonso de, 116, 307, 493, 589
Universal vocabulario en latín y en romance, 4, 549, 550
Pamphilus de amore, 51, 374
Panchatantra, 396
Paris, Gaston, 57
Parry, Milman, 137, 138
Pedraza, García de, 450
Peitieu, Guilhem de, 434
Pellicer, José, 45
Pérez Bayer, Francisco, 45
Pérez d'Avoyn, Johan, 435
Pérez de Guzmán, Fernán, 340, 463
Generaciones y semblanzas, 127, 193, 241, 242, 296, 340, 500
Loores de los claros varones de España, 76, 501, 502
Mar de historias, 493
Pérez, Martín, 313
Libro de confesiones, 154, 178
Petrarca, 129, 273, 287, 441, 484, 502, 538

Trionfi, 459
Piccolomini, Eneas Silvio:
Estoria muy verdadera de dos amantes (1496), 529
Historia de duobus amantibus Eurialo y Lucretia (1444), 532
Pidal, Pedro José, 284
Pinar, Jerónimo de, 151, 309, 479
Plinio: *Historia natural*, 604
Poema da batalha do Salado, 339
Poema de Alfonso XI, 314, 338-341
Poema de Almería, 327
Poema de Fernán González, 28, 30, 41, 44, 71, 75, 92, 142, 314, 317, 321, 322-326, 331, 334, 341, 346, 357, 377
Poema de Yúsuf, 31, 119
Poliziano, Angelo, 212, 224
Panepistemon, 224
Pontón, Gonzalo, 508
Poridat de las poridades, 83, 84, 393, 394
Porrée, Guillermo de la, 557
Portugal, Pedro de: *Sátira de infelice y felice vida*, 253, 283, 528
Primaleón, 38
Proaza, Alonso de, 159, 160, 161, 479, 582, 587, 588, 591
Pulgar, Fernando de, 307, 425, 493, 501, 508
Claros varones de Castilla, 167, 197, 493

Queste del Saint Graal, 512
Qüestión de amor, 529, 533
Quintana, Manuel José: *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días*, 50

Rabelais, François: *Gargantúa y Pantagruel*, 171
Rambaldi de Imola, Benvenuto, 268
Razón de amor, 64, 233, 277, 347, 348, 475
Reig, Carola, 316
Rekontamiento del rey Alisandre, 350
Remigius: *Regula dominus quae pars*, 152
Repertorio de impresos perdidos e imaginarios, 28
Representación de los Reyes Magos, 9, 12, 55, 106, 556, 557-561
Ribera, Hernando: *Crónica rimada*, 307
Ribera, Julián, 86
Ribera, Suero de, 114, 450, 472, 545
Rico, Francisco, 192
Ríos, José Amador de los, 34, 53, 54, 55
Historia crítica de la literatura española, 1, 55
Riquer, Martín de, 197, 202, 596, 604
Riquier, Guiraut, 436
Suplicatio, 154
Rivadeneyra, Adolfo, 59
Rivadeneyra, Manuel, 53, 59
Rodríguez de Almela, Diego, 267
Compendio historial, 267
Compilación de las batallas campales, 267

Compilación de los Milagros de Santiago, 267
Valerio de las estorias, 267, 647
Rodríguez de Castro, José, 45
Biblioteca española, 45
Rodríguez de Lena, Pedro: *El libro del Paso Honroso de Suero de Quiñones*, 203, 495
Rodríguez de Montalvo, Garci, 31, 198, 264, 268, 297, 299, 416, 502, 521, 522, 523, 531
Amadís de Gaula, 12, 31, 36, 38, 39, 44, 54, 148, 188, 198, 240, 242, 264, 268, 297, 376, 417, 494, 498, 502, 509, 513, 519, 520, 521-534, 537, 546, 595, 609
Las sergas de Esplandián, 54, 297, 522, 524, 526
Rodríguez del Padrón, Juan, 269, 283, 284, 285, 441, 529
Bursario, 390, 532
Estoria de dos amadores, 284
Siervo libre de amor, 206, 283, 284, 513, 528, 529, 532, 533
Siete gozos de Amor, 284
Rodríguez Velasco, Jesús, 510
Rojas, Fernando de, 31, 64, 129, 161, 168, 234, 235, 236, 276, 533, 583, 584-595, 596, 597, 601, 601, 604, 607, 608
Carta de testamento, 168
La Celestina, 9, 12, 20, 31, 36, 38, 40, 48, 49, 51, 65, 129, 159, 161, 225, 236, 264, 300, 485, 490, 523, 529, 537, 571, 572, 573, 582-610
Roman d'Alexandre, 271, 343, 352
Roman de Flamenca, 252
Roman de Graal (*Post-Vulgata*), 512-513
Roman de Thèbes, 389
Román, comendador, 185
Romance de la toma de Antequera, 186
Romanz del infant García, 317-318, 321, 322
Romero, Francisco, 304
Ruiz de Alarcón, Juan, 41
La cueva de Salamanca, 28
Ruiz, Juan (arcipreste de Hita), 8, 46, 51, 65, 88, 95, 157, 181, 191, 205, 225, 235, 236, 260, 273, 280, 349, 369, 370, 371, 375
Libro de buen amor, 17, 28, 32, 33, 41, 43, 44, 46, 50, 52, 55, 69, 87, 88, 94, 95, 99, 100, 171, 181, 189, 233-235, 248, 271, 282, 346, 348, 349, 367-375, 377, 378, 380, 450, 454, 556

Sa'id: *Libro de las categorías de las naciones*, 77
Sainte-Maure, Benoît de: *Roman de Troie*, 533, 545
Salinas, Pedro, 465
Salomón: *Proverbios*, 505
Salustio, 416, 493
Obras en romance, 303
Salut de amor, 434
Salva, Vicente, 54
Colección de los más célebres ro-

mances antiguos españoles, históricos y caballerescos, 49
San Pedro, Diego de, 12, 280, 479, 485, 486, 531, 534-540
Cancionero general, 534
Cárcel de amor, 31, 36, 38, 200, 233, 300, 447-448, 528, 529, 532, 533, 534, 536-539, 546, 595, 598, 609
Desprecio de la fortuna, 308
Passión Trobada, 105, 569
Sermón de amores, 534
Siete Angustias, 569
Tratado de amores de Arnalte y Lucenda, 200, 253, 309, 529, 530, 533, 534-536, 540, 580
San Víctor, Hugo de: *Didascalion*, 218, 550-551
Sánchez, Tomás Antonio, 42, 45, 47, 51, 54, 55
La colección de poesías castellanas anteriores al siglo xv, 46
Sánchez Albornoz, Claudio, 69, 429
Sánchez de Arévalo, Rodrigo, 243, 244
Brevis tractatus de arte, disciplina et modo alendi et edudiendi filios, pueros et iuvenes, 243
Vergel de príncipes, 201
Sánchez de Badajoz, Diego, 150
Sánchez de Calavera, Ferrán, 576
Sánchez de Uceda, Gonzalo, 126
Sánchez de Vercial, Clemente, 340, 491: *Libro de los exemplos por a. b. c.*, 266, 490, 491
Sánchez-Prieto Borja, Pedro, 411
Sánchez Talavera, Ferrán, 120
Sant Jordi, Jordi de, 441, 444, 455
Santa Fe, Pedro de, 443
Santaella, Hugo de, 79
Santillana, marqués de (Iñigo López de Mendoza), 36, 39, 41, 46, 127, 151, 167, 260, 279, 300, 303, 309, 380, 440, 443, 444, 445, 446, 450, 453, 454, 455, 456-463, 473, 477
Bías contra Fortuna, 463
Carta a doña Violante de Prades, 303, 459
Comedieta de Ponza, 457, 459, 460, 550
Coronación de mosén Jordi de Sant Jordi, 455
Defunsión de don Enrique de Villena, 458, 459
Doctrinal de privados, 193
Infierno de los enamorados, 450, 455
Planto de la reina doña Margarida, 455
Prohemio e carta, 7, 33, 40, 45, 46, 47, 122, 168, 189, 191, 205, 380, 429, 440, 451, 459, 477
Proverbios, 127, 289, 307
Sarmiento, Martín, 44, 46
Disertación sobre el Amadís de Gaula, 44
Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles, 44
Obra de Seiscientos sesenta Pliegos, 44
Schlegel, Friedrich, 63
Scoto Erígena, Juan, 217

Segura, Juan de: *Processo de cartas de amores*, 529, 531, 532
Sem Tob (o Santob) de Carrión, 162
Confesión, 122
Debate sobre el cálamo y las tijeras, 122
Proverbios morales, 17, 121, 122, 162
Sendebar, 84, 85, 393, 396, 399, 400, 401, 424, 544
Séneca, 502
De ira, 404
Epístolas (traducidas por Pedro Díaz de Toledo), 303
Tragedias, 454
Sermón trobado de glosas de filosofía, 122
Sevilla, Juan de, 80, 150
Siete sabios de Roma, 37
Sigüenza, José de, 64
Silva, Feliciano de: *Amadís de Grecia*, 285
Sirr al-asrár, 83
Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de, 54
Literatura del sur de Europa, 54
Soárez Coelho, Johan, 435
Speculum laicorum, 491
Steinhöwel, Heinrich, 265, 266
Stern, S. M., 86
Suma de las cosas maravillosas que fizo en su vida el buen cavallero Cid Ruy Díaz, 503
Sumario del despensero de la reina doña Leonor, 268
Sumas de historias troyanas, 503
Swetnam the woman hater, 546
Tafur, Pero, 150, 197
Tratado de las andanças e viajes de Pero Tafur, 504, 506
Talavera, Hernando de, 158, 178, 214
La católica impugnación del herético libelo, 3
Tapia, 479
Tate, Robert, 500
Teodulo, 225
Tertuliano, 547
Ticknor, George, 55
History of Spanish Literature, 54, 528
Tiro, Guillermo de: *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum*, 412
Tito Livio, 416, 493
Tomás de Aquino, Santo:
Quaestiones Quodlibetales, 271
Summa Teológica, 271
Torre, Alfonso de la, 223, 280
Visión deleitable, 127, 212, 221, 222, 231, 232, 597
Torre, Fernando de la: *Libro de las veinte cartas e qüistiones*, 507
Torrellas, Pere, 306, 545, 546
Torres, Pedro, 256
Tragedia de Lançelot, 512
Trigueros, Cándido María, 43
Triste deleitación (de F. A. D. C.), 529, 530, 533
Tudela, Benjamín de: *Itinerario*, 504
Tuy, Lucas de, *Chronicon mundi*, 72, 75, 314, 327, 384

Úbeda, Beneficiado de: *Vida de San Ildefonso*, 43
Uría, Isabel, 347
Urrea, Pedro Manuel de: *Penitencia de amor*, 253, 529

Valdés, Juan de, 39, 462, 468, 588
Diálogo de la lengua, 39, 250
Valencia, Diego de, 113
Valera, Diego de, 70, 251, 166, 306, 307
Crónica abreviada de España (*Valeriana*), 13, 36, 494, 503
Doctrinal de príncipes, 146
Orígenes de Troya y Roma, 503
Valera, Juan, 425
Valladolid, Alfonso de, 125
Mostrador de justicia, 125
Valladolid, Juan de (Juan Poeta), 113, 156, 303
Vargas Llosa, Mario, 188
Variedades o Mensajero de Londres, revista, 49
Vázquez Montalbán, Manuel: *Coplas a la muerte de mi tía Daniela*, 468
Vedia, Enrique, 54
Vega, Lope de, 104, 396
Fuente Ovejuna, 189
La pobreza estimada, 41, 596
La maya, 186
Vegecio, 242, 511
Velázquez de Castillo, Gabriel: *Clarián de Landanís*, 531
Velázquez, Luis José, 42, 51
Orígenes de la poesía castellana, 43
Vendôme, Mateo de: *Tobías*, 225
Verbiginale, 228
Vergara, Sebastián de, 43, 44, 45
Verger, Jacques, 246
Versos del Rey Don Alonso Décimo, 43
Vicente, Gil, 60, 208, 582
Vida de San Vicente Levita, 42
Vida de Santa María Egipciaca, 45, 347, 367, 514
Vidal Mayor, 270
Viguera Molins, María Jesús, 330
Villalpando, Francisco de, 450
Villasandino, Alfonso Álvarez de, 95, 116, 151, 179, 442
Villena, Enrique de, 78, 167, 212, 219-221, 234, 242, 243, 251, 299, 444, 452, 453, 459,503, 508, 549, 551, 577, 579
Arte cisoria, 163, 219, 220
Arte de trovar, 61, 220, 454
Los doce trabajos de Hércules, 273
Sciencia gaya, 220
Traducción y glosas de la Eneida, 269, 273, 454, 547, 549
Villena, Isabel de, 290, 291, 292
Vita Christi, 292
Vinsauf, Godofredo de, 451
Poetria Nova, 160
Virgilio, 219, 221, 243, 269, 301, 353, 451, 453-454, 455, 459, 503
Bucólicas, 451, 494
Eneida, 219, 254, 273, 444, 451, 453, 454, 547, 574
Geórgicas, 451
Vives, Luis, 588

La formación de la mujer cristiana, 38
Las disciplinas, 38
Vorágine, Jacobo de la: *Legenda aurea*, 313, 609
Votos del pavón, 205, 380
Vulgata, 90, 345, 381
Vulgata (Ciclo artúrico), 512, 513

Whinnom, Keith, 508
Wolf, Ferdinand, 52, 63
Primavera y Flor de Romances, 61

Ximénez, bachiller, 450

Yáñez, Ruy, 339, 340
Yuhanna Ibn al-Batriq, 83

Zarate, Gil de, 53
Manual de historia de la literatura española, 53
Zumthor, Paul, 133
Zúñiga, Francesillo de, 116
Zurita, Jerónimo, 29, 30, 35, 40, 166, 302, 578, 579

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

PÁGINA 1

Ilustración incluida en el prólogo a las *Cantigas de Santa María*, Biblioteca de El Escorial, ms. T.I.j. Reproducida a partir de John E. Keller y Richard P. Kinkade, *Iconography in Medieval Spanish Literature*, The University of Kentucky, 1984, lámina 1.

Viñeta final de la Cantiga 120, en la que un juvenil Alfonso X, acompañado de músicos y arrodillado ante la Virgen y el Niño, se señala como responsable de la cantiga. Reproducida a partir de *Alfonso X el Sabio*, catálogo de la exposición Sala San Esteban, Murcia, 27 de octubre de 2009-31 de enero de 2010, Murcia, 2009, p. 657.

Miniatura del *Libro de ajedrez, dados y tablas*, Biblioteca de El Escorial, ms. I.I.6., fol. 65r. (© Archivo Oronoz)

Viñeta final de la Cantiga 169, en la que se cuenta cómo Santa María protegió a su iglesia de la Arrixaca de Murcia, que los moros habían querido destruir. Reproducida a partir de *Alfonso X el Sabio*, catálogo de la exposición Sala San Esteban ed. cit., p. 745.

PÁGINA 2

Miniatura inicial del *Libro del conoscimiento* con la imagen sedente del rey al que el autor entrega su libro. Reproducida a partir de la edición facsimilar del manuscrito Z (fol.1v), Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1999.

Imagen inicial del *Exemplario*, con la consiguiente entrega al rey del texto por parte del autor, en este caso identificado como Sendebar: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Zaragoza, Pablo Hurus, 1493, fol. 1v (ilustración realizada a mano). Reproducida a partir de la edición de la Universidad de Valencia, 2007.

Portada del *Baladro del sabio Merlín* (Burgos, 1498). Reproducida a

partir del facsímil del *Baladro del sabio Merlín con sus profecías*, Trea, Gijón, 1999.

Escritor sentado ante un atril: modelo reiterado por Fadrique de Basilea en numerosas ocasiones. Imagen reproducida a partir del facsímil de la *Historia de los nobles cavallleros Oliveros de Castilla y Artús d'Algarbe* (Burgos, 1499), Kraus Reprint Corporation, Nueva York, 1967.

Página 3

Ramon Muntaner, *Crònica*, Biblioteca de El Escorial, ms. K-I-6-F, miniatura inicial (© Archivo Oronoz).

Bernabé de Módena, detalle del retablo de la Virgen de la Leche de la catedral de Murcia, que reproduce un supuesto retrato de don Juan Manuel (© Archivo Oronoz).

Retrato de Jorge Inglés del Marqués de Santillana como figura orante, incluido en el retablo de los Gozos de Santa María de la Iglesia del Hospital de Buitrago de Lozoya (Madrid). Reproducido a partir de *El Marqués de Santillana, 1398-1458. El Humanista*, Nerea, Hondarribia, 2001, p. 198.

Juan Fernández de Heredia, individualizado con sus emblemas, típica barba bifurcada y rasgos orientalizantes (*Grant crónica de los conqueridores*, II). Reproducido a partir de Juan Manuel Cacho Blecua, *El gran maestre Juan Fernández de Heredia*, CAI, Zaragoza, 1997, p. 45.

Página 4

Retrato de Christine de Pisan escribiendo incluido en el Ms. Harley 4431, fol. 4, de la British Library (Londres). Reproducido a partir de *The Medieval Woman. An Illuminated Book of Days*, Little, Brown & Co., Nueva York, 1985, s.p.

Portada del *Llibre de les dones* de Francesc Eiximenis (Barcelona, Rosenbach, 1495), reproducida a partir del incunable Inc/2019 de la Biblioteca Nacional de Madrid (http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es).

Álvaro de Luna, *Libro de las claras y virtuosas mujeres*, Biblioteca de la Universidad de Salamanca, ms. 207. Reproducido a partir de Hipólito Escolar, dir., *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1993, p. 205.

Tabla con pintura flamenca datada hacia 1520, conservada en la colegiata de Santa María La Mayor de Toro (Zamora), con Virgen de la Mosca y un supuesto retrato de Isabel la Católica (© Archivo Oronoz).

PÁGINA 5

Elena y María, dos folios del manuscrito 86 de la biblioteca de la Duquesa de Alba, reproducidos a partir de www.SpanishArts.com.

Imagen pintada de un juglar en el artesonado de la catedral de Teruel, en Emilio Rabanaque, Ángel Novella, Santiago Sebastián y Joaquín Yarza, *El artesonado de la catedral de Teruel*, Ibercaja, Zaragoza, 1993, p. 77.

Manuscrito del *Cantar de mio Cid*, Biblioteca Nacional (Madrid), ms. Vitr. 7-17, fol. 31r., edición facsímil del Excmo. Ayuntamiento de Burgos, 1988.

Roldán lucha contra el gigante Ferragut en un capitel figurado incluido en el palacio de los Reyes de Navarra en Estella (© Archivo Oronoz).

PÁGINA 6

El milagro del ladrón devoto según Gautier de Coinci, *Miracles de Notre Dame*, Bibliotèque Nationale de France, NAF 24541 (© BnF Picture Collection).

El milagro de Marziella y Juan Corbalán en los *Castigos de Sancho IV*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3995, fol. 49r. Reproducido a partir de John E. Keller y Richard P. Kinkade, *Iconography in Medieval Spanish Literature*, ed. cit., lámina 44.

El rey Eduardo con el leproso en los *Castigos de Sancho IV*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3995, fol. 49r. Reproducido a partir de John E. Keller y Richard P. Kinkade, *Iconography in Medieval Spanish Literature*, ed. cit., lámina 45.

Viñeta final de la cantiga 192 con la conversión del esclavo negro cautivo en Consuegra. Reproducida a partir de *Cantigas de Santa María*, Edilán, Madrid, 1989-1991.

PÁGINA 7

La fábula esópica del asno y el perrito (I, XVII), reproducida a partir de la edición de Heinrich Steinhöwel (Ulm, Johannes Zainer, *c.* 1476/1477), edición facsimilar de Art-Buchbinderei (Edition Libri), Graz, 1995, s. f.

La fábula esópica de los dos ratones (I, XII), reproducida a partir de la edición de Heinrich Steinhöwel (Ulm, Johannes Zainer, *c.* 1476/1477), ed. cit.

Imagen de la fábula del asno y el perrito incluida en *El libro del caballero Zifar*, Bibliothèque Nationale de París, Ms. Espagnol 36, fol. 42v. Reproducida a partir de John E. Keller y Richard P. Kinkade, *Iconography in Medieval Spanish Literature*, The University of Kentucky, 1984, lámina 63.

Calila e Dimna, ms. h-III-9 de la Biblioteca de El Escorial, fol. 94r. Miniatura reproducida a partir de *Alfonso X el Sabio*, catálogo de la exposición Sala San Esteban ed. cit., p. 281.

PÁGINA 8

Representación de los Reyes Magos, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. Vit. 5-9, folios 67v-68. Reproducido en *Memoria de la escritura. Del Poema de Mio Cid a Rafael Alberti*, Biblioteca Nacional, Madrid, 1995, p. 45.

Libro de la infancia y muerte de Jesús (o *Llibre dels tres reis d'Orient*), Biblioteca de El Escorial, K.III.4, fol. 82v. Reproducido a partir de Hipólito Escolar, dir., *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, ed. cit., p. 240.

Epifanía de los Reyes Magos, que representan las edades del hombre según refleja el color de su barba o su ausencia; se identifican por sus nombres (Navasa, Huesca, finales del siglo XII). Reproducida en *Signos. Arte y cultura en el alto Aragón medieval* (26 de junio-26 septiembre 1993), Gobierno de Aragón y Diputación provincial de Huesca, Jaca-Huesca, 1993, p. 311.

Visión medieval de la lectura de Terencio. Detalle de una miniatura del *Terencio de los duques* (1410-1412) de la Biblioteca del Arsenal (París), reproducida a partir de *Le théâtre en France*, dir. Jacqueline de Jomaron, Armand Colin, París, 1988, lám. 1.

PÁGINA 9

Íñigo López de Mendoza, Marques de Santillana, *Cancionero* (Biblioteca General Universitaria, Salamanca), hacia 1455. Reproducido a partir de *El Marqués de Santillana, 1398-1458. El Humanista*, ed. cit., p. 212.

Lope de Estúñiga, *Cancionero*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. Vit. 17-7, fol. 41r. Reproducido en *Memoria de la escritura. Del Poema de Mio Cid a Rafael Alberti*, ed. cit., p. 62.

Portada del *Cancionero* de Pedro Marcuello (Musée Condé en Chantilly, sign. 1339), reproducida a partir de la edición de José Manuel Blecua (Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1987, p. 24).

Iconografía habitual del escritor en incunables y postincunables, en este caso en representación de Juan de Mena escribiendo en una mesa (*Cancionero General*, Valencia, Jorge Costilla, 1514). Reproducida en Hernando del Castillo, *Cancionero General*, ed. Joaquín González Cuenca, Castalia, Madrid, 2004, p. 600.

PÁGINA 10

Pero López de Ayala, *Crónica del rey don Pedro* (Biblioteca Nacional de Madrid), siglo XV. Reproducido a partir de *El Marqués de Santillana, 1398-1458. El Humanista*, ed. cit., p. 202.

Imágenes eróticas en los márgenes del *Cancionero de Palacio* (ms. 2653 de la Biblioteca de la Universidad de Salamanca, fol. 135v). La reproducción del *Cancionero* procede del repositorio de la Universidad de Salamanca (http://gredos.usal.es/jspui/).

Gómez Manrique, *Cancionero*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 7817, fol. 35r. Reproducido en *Memoria de la escritura. Del Poema de Mío Cid a Rafael Alberti*, ed. cit., p. 61.

Manitas de lectura, habituales en manuscritos y en impresos: *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*, Zaragoza, Pablo Hurus, 1493, fol. 32v. Imagen reproducida a partir de la edición de la Universidad de Valencia, 2007.

PÁGINA 11

Grabado que representa una justa en la *Cárcel de amor* (Barcelona, 1493), reproducido a partir de la edición de Keith Whinnom (Castalia, Madrid, 1971, p. 119).

Grabado que representa la escena bélica del rescate de Laureola (*Cárcel de amor*, Barcelona, 1493), reproducido a partir de la citada edición de Keith Whinnom, p. 119.

Combatientes jugando al ajedrez en el interior de una tienda, observados desde las almenas por sus adversarios (*Libro del cavallero Zifar*, Códice de París, Espagnol, 36, fol. 19r, reproducido en edición facsímil por Moleiro, Barcelona, 1996).

Juegos preparatorios para el combate: los bohordos. Letra iluminada

del manuscrito del *Vidal Mayor*, redactado en Huesca a mediados del siglo XIII y reproducido en edición facsimilar por el Instituto de Estudios Altoaragoneses, Madrid, 1989, libro VII, cap. «Del juego de bofordar», s. f.

PÁGINA 12

Descenso de Alejandro al fondo de los mares, miniatura del *Roman d'Alexandre* en prosa, ms. 11040 de la Biblioteca Real de Bélgica (Bruselas), reproducido en http://www.mlahanas.de/Greeks/UnderWater.htm.

Ascenso de Alejandro a los aires, tirado por unos grifos, según capitel de la iglesia de San Andrés de Revilla de Collazos (Palencia). (© romanicoaragones.com)

Libro de Alexandre, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. Vit. 5-10, fol. 45v. Reproducido en *Memoria de la escritura. Del Poema de Mío Cid a Rafael Alberti*, ed. cit., p. 46.

Pintura mural de la colegiata de San Isidoro de León, que reproduce las actividades correspondientes a cada uno de los meses del año, similares a las descritas en el *Libro de Alexandre*. (Fotografía particular.)

PÁGINA 13

Muerte de Celestina según grabado de la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Valencia, Juan Joffre, 1514, fol. giijr. Reproducción facsimilar de la Institució Alfons el Magnànim, Valencia, 1999.

Portada de *La Celestina* de Toledo, 1500, reproducida a partir de la edición facsimilar de la Bibliotheca Bodmeriana, Cologny-Ginebra, 1961.

Muerte de Calisto según grabado de la *Comedia de Calisto y Melibea* (Fadrique de Basilea, 1499), fol. lijv., reproducción facsimilar de De Vinne Press, s.a.

El suicidio de Dido según los *Castigos de Sancho IV*, Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 3995, fol. 49r. Reproducido a partir de John E. Keller y Richard P. Kinkade, *Iconography in Medieval Spanish Literature*, ed. cit., lámina 49.

Suicidio de Melibea (*La Celestina*, Valencia, Juan Joffre, 1514), fol. jiiir, según la citada reproducción facsimilar de la Institució Alfons el Magnànim.

PÁGINA 14

Caballero participando en la caza con halcón; iluminación datada hacia 1210 incluida en el salterio de Ingeburg de Dinamarca para alumbrar el mes de mayo (Chantilly, Musée Condé, ms. 9-1695). Reproducido a partir de Chantal Fernex de Mongex y Dominique Riochard, *Peintures médiévales de Cruet*, Agraf, Barberaz, 1990, lámina 43.

Encuentro del Autor con el Salvaje, representación del Deseo, quien lleva encadenado al enamorado (*Cárcel de amor*, Barcelona, 1493, reproducido a partir de la citada edición de Keith Whinnom, p. 82).

Grabado que registra el momento en que el Autor recibe carta de Laureola (*Cárcel de amor*, Zaragoza, 1493, fol. cvr.), reproducido a partir de Miguel Ángel Pallares, *La «Cárcel de amor» de Diego de San Pedro, impresa en Zaragoza el 3 de junio de 1493: «membra disjecta» de una edición desconocida*, Centro de Documentación Bibliográfica Aragonesa, Zaragoza, 1994, p. 13.

Portada de *La Celestina*, Zaragoza, 1507, procedente de la reproducción facsimilar publicada por Antonio Pareja, Toledo, 1999.

PÁGINA 15

Tito Livio, *Décadas*, según versión de Rodrigo Alfonso Pimentel, conde de Benavente (Biblioteca Nacional de Madrid, Res. 204, fol. 4r.). Reproducido a partir de Hipólito Escolar, dir., *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, ed. cit., p. 218.

Iluminación de un violento fratricidio en las *Décadas* de Tito Livio traducidas por Rodrigo Alfonso Pimentel (Biblioteca Nacional de Madrid, Res. 204, fol. 12v.). Reproducido a partir de Hipólito Escolar, dir., *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, ed. cit., p. 352.

Giovanni Boccaccio, *Caída de príncipes*, Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 7799, fol. 6r. Reproducido a partir de Hipólito Escolar, dir., *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, ed. cit., p. 211.

Elio Antonio de Nebrija, *Introductiones Latinae*, Biblioteca Nacional de Madrid, vitr. 17-1, fol. 1r. Reproducido a partir de Hipólito Escolar, dir., *Historia ilustrada del libro español. Los manuscritos*, ed. cit., p. 207.

PÁGINA 16

La afrenta de Corpes según grabado incluido en la *Crónica popular del Cid* (Sevilla, 1498). Reproducido a partir de José Manuel Lucía Me-

gías, «Leer el *Cid* en el siglo XVI», en Carlos Alvar, Fernando Gómez Redondo y Georges Martin, eds., *El Cid: de la materia épica a las crónicas caballerescas*, Universidad de Alcalá, 2002, p. 419.

Ignacio Pinazo, *Las hijas del Cid*, 1879. (© Arte Historia, PIL23232.)

Portada del *Amadís de Gaula*, 1508, reproducida a partir de la edición facsímil de Singular, Madrid, 1999-2000.

Litografía romántica de Amadís contra el Endriago (1837), reproducida a partir de las *Aventuras del invencible caballero andante Amadís de Gaula*, Imp. de M. Pita, Madrid, 1838 (Universidad de Zaragoza).

TABLA

Prólogo general VII

INTRODUCCIÓN

Del nombre y nacimiento del objeto de estudio 1
De la «letradura» a la literatura 1
La alteridad de la producción 5
Delimitación cronológica 9
Pluralidad política y lingüística 12

1. LA PRODUCCIÓN LITERARIA MEDIEVAL EN SUS CONTEXTOS

1. DE LOS TEXTOS PERDIDOS A LA CREACIÓN DEL CANON ... 25
Los textos perdidos de la literatura castellana medieval ... 25
Desapariciones definitivas 28
Desapariciones transitorias 30
Consecuencias derivadas de la escasez de textos conservados 32
De la recuperación de los textos medievales a la literatura nacional 33
La literatura medieval en los Siglos de Oro: entre la continuidad y el desprecio 35

El siglo XVIII: descubrimiento y recuperación de algunos textos medievales 42
El siglo XIX o el nacimiento de la filología moderna 48
2. CRISTIANOS, MOROS Y JUDÍOS: ENTRE MITOS Y HUELLAS LITERARIAS 67
Consecuencias de la transgresión del tabú: la pérdida y recuperación del Paraíso 70
La cultura árabe y su trasvase hacia Occidente 76
Huellas semíticas en la literatura española medieval 85
La imagen del Otro: los moros 91
La imagen del Otro: los judíos y los conversos 102
La literatura española desde los márgenes: los mudéjares . 117
La literatura española desde los márgenes: los judíos 121
Los cristianos nuevos 124
3. LA DIFUSIÓN DE LA LITERATURA EN LA EDAD MEDIA 131
La composición oral recuperada 134
Del texto escrito al escuchado: textualidad y *auralidad* . . . 142
Los intérpretes: del juglar al «recitator» 153
De la «biblioteca de consulta» a la «biblioteca de lectura» . 162
4. LITERATURA, FIESTAS Y ESPECTÁCULOS 171
Festejos cíclicos de carácter popular 175
Festejos extraordinarios: nacimiento, boda y muerte. 187
Festejos caballerescos y cortesanos 194
Los combates caballerescos: de los «rieptos» a los torneos, justas, pasos de armas y otros «sucedáneos» 199

II. LOS ESCRITORES Y SU MUNDO

1. LA EDUCACIÓN LETRADA 211
El *curriculum* pedagógico: de la cartilla a las artes liberales 212
Las artes mecánicas. 217
De la tradición multicultural ecléctica a la renovación humanística 221
Instituciones docentes: los Estudios Generales. 227

Los Estudios Generales y la configuración del discurso literario 232
Las letras y las armas: del clérigo al caballero 236
El precio y la honra del saber: los juristas letrados 245
La precaria educación femenina 249
El latinizar de la reina Isabel 255
2. LA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA DEL AUTOR 259
La confección del libro según San Buenaventura 261
De Dios, primer *Auctor*, a Alfonso X, como *Auctor principalis* 271
El «autor» en lengua vulgar: de la anonimia voluntaria a la firma del testigo 275
La reconstrucción de la biografía 279
Autores y autoras: primeras reflexiones sobre el proceso creativo 285
Del falso autor al fingido 293
Del *auctor* al escritor 299

III. DE LA ANONIMIA A LA CONCIENCIA AUTORIAL

1. LA POESÍA NARRATIVA: ENTRE HÉROES Y SANTOS 313
El ciclo de los condes de Castilla y el *Poema de Fernán González* 322
Ciclo carolingio y anticarolingio: *Roncesvalles* 326
El ciclo del Cid: de las *Mocedades de Rodrigo* al *Cantar de mio Cid* 329
El *Poema de Alfonso XI*: ¿crónica rimada o nueva épica? 338
Los clérigos «letrados» y la novedad de sus versos 341
Libro de Alexandre: una construcción académica como espejo de príncipes 350
Gonzalo de Berceo (¿1195-1260?), maestro del sermón humilde 357
Libro de Apolonio: la peregrinación cristiana de un rey cortés y letrado 364

Libro de buen amor, el receptor como descifrador. 367
Rimado de palacio: un sermón entre la sátira política y el tratado ascético-moral. 375
2. LA CREACIÓN DE LA PROSA LITERARIA: DE ALFONSO X A DON JUAN MANUEL 381
Alfonso X el Sabio: la «estoria» como relato 384
La literatura sapiencial en sentencias, catecismos y cuentos. . 393
La prosa en tiempos de Sancho IV 402
Ortodoxia religiosa y occidentalismo en los nuevos tiempos 408
Don Juan Manuel: del continuismo a la construcción de un espacio literario 416
3. LA CORTE COMO ÁMBITO DE CREACIÓN Y DIFUSIÓN DE CORRIENTES POÉTICAS 429
Las escuelas trovadorescas y los orígenes de la lírica cortés peninsular 433
La lírica cortés en castellano en busca de una voz propia. . 439
La maestría menor y «las cosas de amores» 445
El «dezir» alegórico o la «imitatio» de la poesía italiana . . 451
La poética de arte mayor: Santillana y Mena, camino del Parnaso 456
En busca del estilo *humilis*: de Santillana a Manrique. . . . 463
La poesía tradicional en la corte: villancicos «del tiempo antiguo» y romances «viejos» 469
4. PERVIVENCIAS Y NUEVOS PÚBLICOS EN LA PROSA DEL OTOÑO DE LA EDAD MEDIA 483
Bajo la influencia del sermón 485
Entre la historia y la ficción 491
La literatura caballeresca: contextos, orígenes y confluencias. 508
El *Libro del cavallero Zifar*: la asimilación de modelos heterogéneos 514
Del *Amadís* a las *Sergas*: el nacimiento de los libros de caballerías 521
La innovación de la ficción sentimental 528

La fusión del mundo caballeresco y sentimental en Diego de San Pedro 534
Ficción y realidad en Juan de Flores 540
5. LA ALTERIDAD DEL TEATRO MEDIEVAL 547
El drama litúrgico y la discutida singularidad de Castilla . 553
La *Representación de los Reyes Magos* 557
El teatro religioso del siglo XV y el ámbito conventual franciscano 561
El teatro profano, espectáculos cortesanos y callejeros . . . 570
Entremeses y momos como espectáculos parateatrales . . . 576
La Celestina y sus innovaciones en la tradición hispana . . . 582
De los «primitivos papeles» a la *Tragicomedia* de Fernando de Rojas 584
La Celestina, teatro para la lectura 589
El amante herético, la locura amorosa y el hechizo mágico . 595
El desordenado mundo social 604

TEXTOS DE APOYO

1. EL MUNDO DE LA IGLESIA 613
1. Alfonso X: Dios, primer *auctor* 613
2. Pedro de Cuéllar: Escuelas catedralicias y formación clerical 614
3. Pedro de Cuéllar: Las horas canónicas 614
4. Pedro de Cuéllar: De los malos hábitos de los clérigos 615
5. El *contrafactum:* la Orden goliárdica 616
6. Juegos honestos y deshonestos en las Iglesias 621
7. Fiesta de los Reyes Magos en el ámbito cortesano . . 622
8. Festejos religiosos para la celebración de la llegada de la reina Isabel 623
9. Los entremeses del Corpus de Zaragoza (1480) 623
10. Gutierre Díaz de Games: Milagros del niño Jesús en una biografía caballeresca 624

11. «De cómo deve el ome esquivar de morar con las mugeres» 625
12. Sermón de la formación del hombre 626
13. Fray Hernando de Talavera: Lecturas en conventos femeninos 629
14. Lecturas sagradas frente a lecturas profanas 631
15. La visión del Más Allá 632

II. LA CONFIGURACIÓN DE LA TIERRA: HOMBRES, ANIMALES Y PIEDRAS 635
16. ¿Qué es el mundo?: un huevo 635
17. El hombre como el mundo 635
18. Tiempos, humores y medicinas 636
19. El papel de los padres en la gestación del hijo 636
20. Brunetto Latini: La naturaleza de la perdiz 637
21. Brunetto Latini: La naturaleza de la tórtola 637
22. El león, símbolo de Cristo 638
23. Alfonso X: La perla y sus cualidades 639

III. ESPAÑA: ENCRUCIJADAS CULTURALES 640
24. Loor de España 640
25. Pedro del Corral: Don Rodrigo y la casa de Hércules 642
26. Alfonso X: Llanto por la pérdida de España 644
27. Juan de Mena: Aristóteles y los antepasados cordobeses de Juan de Mena 645
28. Diego Rodríguez de Almela: La judía de Toledo . . . 646
29. Relaciones fronterizas y traiciones 647
30. Biografía poética de Garci Fernández de Gerena . . . 649

IV. EL ENTORNO LITERARIO: EDUCACIÓN Y ESTUDIO 650
31. Alfonso X y las artes liberales: Atenas y Júpiter 650
32. Alfonso X: El origen de la música 653
33. Alfonso X: Los saberes superiores 654
34. Alfonso X: Ortodoxia y heterodoxia mágicas 655

35. Alfonso X: Las Universidades 656
36. Los placeres de la mocedad y el olvido de los estudios. 657
37. Egidio Romano: Las artes liberales y la educación del príncipe 659
38. Enrique de Villena: La división de los saberes 660
39. La educación femenina: honestidad, mesura y administración doméstica 661
40. Fernando de la Torre: La condición mujeril para los estudios 664

V. EL ENTORNO LITERARIO: CREACIÓN, INTERPRETACIÓN Y DIFUSIÓN 665
41. Juan de Mena y *los auctores*: Homero 665
42. Walter de Burley: atribuido y *los auctores*: la magia de Virgilio 666
43. Alfonso de San Cristóbal: *auctor*, compilador y glosador 667
44. Alfonso de Cartagena: Tipología de la traducción 669
45. San Vicente Ferrer: La exégesis bíblica 670
46. Enrique de Villena y la exégesis de los trabajos de Hércules: el gigante Antheo 671
47. Comentario a las *Trescientas* de Hernán Núñez de Toledo 674
48. Gutierre Díaz de Games: Introducción al libro, el Proemio del *Victorial* 676
49. Don Juan Manuel: La conciencia de autoría 677
50. Teresa de Cartagena: Reivindicación de la escritura femenina 678
51. Constanza de Castilla: La retórica de la humildad femenina 679
52. Don Juan Manuel: La supuesta autenticidad de lo oído y escrito 679
53. Leonor López de Córdoba: La veracidad del testimonio 680

54. Fernán Pérez de Guzmán: Crónicas verdaderas, crónicas mentirosas 680
55. Martín Pérez: De los juglares a los salvajes, una perspectiva clerical castellana 681

VI. EL ÁMBITO CORTESANO: COMPORTAMIENTOS, REPRESENTACIONES, NOBLEZA Y CABALLERÍA 685
56. Alfonso X: Corte y cortesía 685
57. La coronación de don Fernando de Antequera, rey de Aragón 686
58. Torneos en los festejos de coronación 691
59. Festejos cortesanos: momos en la corte de Miguel Lucas de Iranzo 692
60. La orden y divisa de la Banda Real de Castilla 693
61. Linajes nobiliarios fabulosos: de la ficción a la etimología 695

VII. LA PASIÓN AMOROSA Y LA MUJER 697
62. ¿Qué es el amor? 698
63. Thibaud de Champagne: La cárcel de amor 698
64. Bernardo Gordonio: La enfermedad de amor 699
65. Del amor carnal 701
66. Juan de Flores: Llamamiento a los enamorados 702
67. La hermosura de la mujer 702
68. A favor y en contra de las mujeres: los argumentos de Pere Torrellas 703

Bibliografía 709
Índice de nombres 755
Procedencia de las ilustraciones 777

Historia de la literatura española

Dirigida por José Carlos Mainer

1. Entre oralidad y escritura
La Edad Media
María Jesús Lacarra
Juan Manuel Cacho Blecua

2. Siglo XVI
Eugenio Fosalba, Jorge García López
Gonzalo Pontón

3. El siglo del arte nuevo
1598-1691
Pedro Ruiz Pérez

4. Razón y sentimiento
El Siglo de las Luces
María-Dolores Albiac Blanco

5. Hacia una literatura nacional
1800-1900
Cecilio Alonso

6. Modernidad y nacionalismo
1900-1939
José-Carlos Mainer

7. Derrota y restitución
de la modernidad
1939-2012
Jordi Gracia
Domingo Ródenas

8. Las ideas literarias
1214-2010
José María Pozuelo Yvancos (dir.)

9. El lugar de la literatura española
Fernando Cabo Aseguinolaza